

الدكتور عبد الكريم حسن

المنهج الموضوعي

نظرية وتطبيق

٩٥



المنهج الموضوعي
نظرية وتطبيق

جميع الحقوق محفوظة
الطبعة الأولى
1411هـ - 1990م

الدكتور عبد الكريم حسن

المنهج الموضوعي

«La Thématique»

نظريّة وتطبيق

 المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

الوقت

إلى سميرة . . ويمان

مقدمة

مصادر النقد الموضوعي

لتأمل في هذا التحديد الذي يقدمه الفيلسوف الايطالي « بيك دولا ميراندول »
« Pic de la Mirandole » للآدب :

« الآدب سَلَمَ نَزَلَ درجاته حيناً فتمزق وحدته بقوة عملاقة ونفتتها على غرار ما
حَلَّ بجسد « أوزيريس » ، ونصعد درجاته حيناً آخر بكل ما تمنحنا إياه طاقة « أبولون »
فنجتمع في وحدة جديدة ما تبعث من أشلاء أوزيريس »^{(1)(*)} .

(1) «Onze études sur la Poésie moderne», J.P. Richard, 6d, seuil, Paris. 1964, P. 8

(*) في الأسطورة المصرية أن « أوزيريس » هو الذي أخرج قومه من البربرية ، وأصبح عليهم نعمة القوانين
وعلمهم عبادة الآلهة . وهو أول من أدخل زراعة الحبوب إلى مملكته وأول من قطف الثمار وأرسي الدعام تحت
أفصان الكرامة .

وعندما رغب « أوزيريس » في تعميم خبراته على الجنس البشري ، أوكل إلى أخيه وزوجه « إيزيس » مهمة
الحكم ، وراح يحوب الأفاق ، وينشر اكتشافاته في أصقاع الأرض . وعندما عاد إلى بلاده عاد مثقلاً بالهدايا
التي قدمتها له الأمم اختراعاً بالجميل .

ويدو أن الغيرة ملكت قلب إنسيه « سيث Seth » الذي دير مؤامرة للتخلص منه بمساعدة اثنين وسبعين من
رجاله . وتكسَن « سيث » من خداع « أوزيريس » فوضه في صندوق خشبي ورمى به في النيل . وما لبث تيار
النهر أن قلّفه إلى البحر الذي حلته أمواجه إلى « بيلوس » على الشاطئ السوري . وهناك على الشاطئ تبت
شجرة كبيرة بسرعة مذهلة ثم فتحت جذعها لاستقبال الصندوق والانطواء عليه . وعلمت « إيزيس » بكل ما
جرى فراحت تبحث عن أخيها وزوجها وتمكنت من استعادة الصندوق الذي يحتويه . وكان على « إيزيس » أن
تبحث عن ابنها « حورس » الذي كانت إلهة الشمال « بوتو » قد أنقذته من يدي عمه الشرير « سيث » . وفي
تلك اللحظات التي تركت فيها « إيزيس » الصندوق في مكان ما من البرية مطمئنة عليه ، كان « سيث » في
رحلة للصيد يطارد فيها ثوراً برياً فوصلت عيناه على الصندوق واستطاع التعرف على جسد « أوزيريس » فعزقه
أربع عشرة مزة نثرها كفيها اتفق هنا وهناك . ولعل هذا ما يفسر كثرة قبور « أوزيريس » في مصر . ولكن
آخرين يقولون إن « إيزيس » التي كانت تدفن كل قطعة من جسد أخيها في المكان الذي تجده فيه ، لم تكن
تدفن الجسد حقيقة وإنما كانت تدفن صور أخيها وزوجها الإله من أجل أن يبدله الجميع ، ومن أجل ألا
يتسكن « سيث » من المثور على القبر الحقيقي لـ « أوزيريس » . إن « أوزيريس » في تشويه وإزيفة ، وبعثه
على يد « إيزيس » و« نيفتيس » إنما يرمز إلى مسألة الوجود الإنساني ، هذا الوجود المرصود بالمرء والمختلَب

نقدٌ وشعرٌ... وعيٌ على وعي...

الدراسة التي تقدمها الآن تحاول أن تنسج الخيوط الرئيسية لإحدى المدارس النقدية المعاصرة في الغرب والتي يمثلها خير تمثيل الناقد الفرنسي المعروف «جان بيير ريشار» J.P. Richard. . وستعتمد هذه الدراسة - في الدرجة الأولى - إلى إضاءة الوعي النقدي الذي يسعى بدوره إلى إضاءة الوعي الشعري . فالشعر بحث ، والنقد بحثٌ عن هذا البحث . ومنذ ثلاثين عاماً وهذا الناقد الكبير ينقل مصباحه النقدي بين العديد من التجارب الإبداعية ، يرصد الإشعاعات التي يرسلها والإشعاعات التي يتلقاها ، ثم يلملمها من جديد واعياً لما يضيئه ، وواعياً بما يستضيئه ، في تفاعلٍ خلّاقٍ بين النقد والشعر .

« دوراً على الموت . واما « أبولون » في الأسطورة اليونانية ، فإنه يحفظ لنفسه بالرقم (7) رقم الكمال . إنه الرقم الذي يوحّد رمزياً بين السماء والأرض ، بين مبدأ الأوتة ومبدأ الذكورة ، بين الظلمات والنور .

ولمنا نستطيع الآن أن نفهم التحديد السابق للأدب من خلال المقارنة المستمرة بين الرمزين الأسطوريين :

- فلماذا كان « أبولون » إلهاً شمسياً ينتمي إلى عالم النور ، فإن « أوزيريس » إلهٌ لرضي ينتمي إلى العالم السفلي .

- وإذا كان « أوزيريس » على غرار « ديونيزوس » يتلعب بأهوائه وعواطفه ، فإن « أبولون » رمز السيطرة على الذات في أقصى حالات حاجتها . وهذا المعنى فإن « أوزيريس » تهب عواطفه التي تبخره في شق الانجذابات ، بينما « أبولون » رمز الروحانية في أقصى مظاهرها . إنه واحدٌ من أروع رموز الارتقاء الانساني .

- ولعله من المفيد أن ندفع المقارنة بين الرمزين إلى أقصاها فنقول إن « أوزيريس » رمزٌ للمفجوع بينما « أبولون » رمزٌ للشكل . وهنا نفهم على العمق في التحديد السابق . فالنزول على درجات السلم يعني النزول إلى التجربة الحسية بتفاصيلها وفراغها . وهذا ما تعبّر عنه بتمزق المبدع وتبهر عواطفه وآلامه . واما الصعود على درجات السلم فإنه يعني جمع العواطف المبخرة في صورةٍ ، توحيدها في قالب ، إخراجها من الظلمات إلى النور ؛ إنه يعني وضع المفجوع الممزق في شكلٍ موحّد جميل .

وفي رأيي « نيتشه » فإن روعة التراجيديا اليونانية تتمثل في لحظة التلاقي بين « أبولون » و « ديونيزوس » . فلماذا عرفنا أن « ديونيزوس » ليس إلا ظهوراً من ظهورات « أوزيريس » ، عرفنا أن الفيلسوف الإيطالي في جمعه بين « أبولون » و « أوزيريس » إنما يقدم تعريفاً للأدب في أعلى مراتبه . انظر :

— «Dictionnaire des Symboles», «Jean Chevalier» et «Alain Gheerbrant», éd. Jupiter, Paris 1973-1974, 1^{er} volume, P. 88, et 3^{ème} volume, P.P. 337-338.

— «Le Rameau d'or» «James Frazer», traduction française, éd. «Robert Laffont», Paris, 1983, 2^{ème} tome, P.P. 412... 415.

— «Les Mythes grecs», «Robert Graves», éd. Fayard, Paris 1967, (plusieurs endroits), traduit de l'anglais par Mounir Hafez.

— «Histoire de l'art», éd. Livre de Poche, Paris, 1976, 1^{er} volume P.P. 7... 37 et P.P. 159... 172.

— «La Naissance de la tragédie», Friedrich Nietzsche, Traduction française, éd. Gallimard, Paris, 1977, p. p. 41... 156.

أوليس لنا أن نستخلص من جملة ما يمكن استخلاصه من التحديد السابق للأدب أن « أبولون » في علاقته بـ « أوزيريس » إنما يمثل علاقة الناقد بالشاعر ؟ أفلا يعكف الناقد على التجربة الشعرية الممزقة ، يللم من خيوطها ، ويقارب بين خطوطها ، ليصل في لحظة جامعة إلى بناء متجانس للكون الشعري ؟

هكذا نجد أنفسنا أمام الحلقة المفرغة الأولى في نقد الشعر : « فهذا النقد يحتاج إلى اللاتجانس من أجل اكتشاف التجانس . إنه لا يمكنه التوصل إلى روعة « أبولون » الطالع للنهار إلا من خلال عذاب « أوزيريس » المحزق الضائع في ظلال اللا معنى »⁽¹⁾ .

ولما كان الوصول إلى روعة « أبولون » لا يمكن أن يكون إلا من خلال عذاب « أوزيريس » ، فلقد تحتم علينا أن نجتمع الأطراف الممزقة من أجل الوصول إلى روعة الجسد الإبداعي بكامله وكلّيته .

ومن هنا ، فإن عملنا يأتي وعياً على وعي . فلئن وقف « ريشار » ملياً أمام نثار التجارب الإبداعية الممزقة لكي يعيد بناءها في خلقي متكامل ، لقد وقفنا أمام نثار التجربة النقدية الريشارية من أجل الوصول إلى بناء المنهج الموضوعي الريشاري .

ولقد حاولنا أن نقدم هذا المنهج بلغة المفاهيم «Language Conceptuel» ؛ لغة الفلسفة بدلاً من لغة الصور الشعرية ؛ لغة الأدب . وذلك لأن الأدب في هذا السياق الذي نضعه فيه إنما هو تنظيرٌ للأدب لا عرضٌ للإبداع الأدبي .

وكان علينا من أجل ذلك أن نقرأ الأعمال الكاملة للناقد « ريشار » ، وأن نفرز الجانب النظري من الجانب التطبيقي ، ثم نلتم الخيوط المتناثرة لكل مفهوم نقدي من أجل حياتها وتقديمها في ثوب جديد .

وهكذا فإن تقديمنا للمنهج الموضوعي لا يعدّ مجرد نقلٍ من لغةٍ إلى أخرى ، وإنما إعادة خلق . فنأخذنا « ريشار » لم يقدم منهجه في يومٍ من الأيام على النحو الذي قدمناه . وهذا ما يجعل من دراستنا مرجعاً للمنهج الموضوعي لا في اللغة العربية وحسب ، وإنما في اللغات الأخرى . ولا بد من التأكيد على أن المفاهيم «Les concepts» التي نقدمها في هذه الدراسة إنما تقتصر على التجربة النقدية الريشارية فنحن لم نبحث عن المفاهيم النقدية للمنهج الموضوعي عند النقاد الموضوعيين الآخرين ، وإنما بحثنا عنها عند « ريشار » بالتحديد . وهذا لا يعني أنه

1- «Onze études sur la poésie moderne», ibid, p. 10

لا توجد خيوط وصل بين التجارب النقدية المختلفة لهؤلاء النقاد ، فما أكثر هذه الخيوط .

وإنما نحصر عملنا في إطار التجربة النقدية الريشارية لأنها تبدلنا الأكثر خصوصية وتماسكاً وتطوراً في ميدان النقد الموضوعي .

ولما كانت دراستنا للمنهج الموضوعي دراسة مفهومية ، فلقد توجب علينا أن نسقط تقسيم الدراسة إلى فصول ، وأن نصنفها في مفاهيم منطلقين من المفهوم الرئيسي الذي هو « الموضوع » « Le Thème » إلى المفاهيم التي ولدناها منه بحيث يفضي كل مفهوم إلى الآخر بشكل عفوي ودونما قسر أو إجهاد .

هكذا أخرجنا إلى النور مفاهيم كثيرة كمفهوم الموضوع والمعنى والحسية والخيال والعلاقة . . الخ . . بما يقدم المنهج الموضوعي في وحدة متكاملة .

وإنني لأجد الفرصة سانحة لكي أتوجه إلى الباحثين العرب من أجل قراءة النقد العربي قراءة مفهومية تحدد في مرحلة أولى خصوصية المفاهيم النقدية عند كل ناقد ، وفي مرحلة ثانية تطور هذه المفاهيم .

واعتقد شخصياً أن هذه هي أفضل طريقة لوصل القديم بالحديث ، وبناء تقاليد نقدية عربية أصيلة ننطلق منها ونعود إليها في أصالة وتجاوز وإبداع . وعلى غرار ما يقول الفيلسوف الفرنسي « غاستون باشلار » « Gaston Bachelard » من أنه لا توجد فلسفة أكثر تطوراً من فلسفة أخرى ، وإنما المفاهيم الفلسفية العلمية هي التي تتطور (1) ، أقول - على غرار ذلك - فإنه لا توجد مدرسة نقدية أكثر تطوراً من مدرسة أخرى ولكن المفاهيم النقدية هي التي تتطور .

وإذاً ، فإنه يتوجب علينا التقاط المفاهيم النقدية وتببع مسارها التاريخي من أجل الوصول بها إلى أبعد عمق ممكن .

وإذا كنت لا أنكر بعض الدراسات النقدية العربية التي تركز على مفاهيم معينة كمفهوم المعنى والشكل ، إلا أن هذه الدراسات لا تعزل المفاهيم بعضها عن بعض وهذا ما يحولها إلى خليط مشوش في أغلب الأحيان ، عُدَّ عن أنها لا تمر من قريب أو بعيد على مفاهيم كثيرة كمفهوم العلاقة والوظيفة والبنية . . الخ . .

وقد يقول قائل : ولكن هذه المفاهيم حديثة . فأقول : إنني لا أهدف إلى

(1) « La Philosophie du non », G. Bachelard, éd. P.U.F. 6ème édition 1973, Paris P.P. 22-23.

إسقاط الحديث على القديم ، ولا أنكلف إرجاع كل حديث إلى القديم . فبعداً عن التمثل والتكلف أرى أن المهمة التاريخية التي تقع على عاتقنا إنما تكمن في ربط الحاضر بالماضي بأسلحة فكرية ونقدية حديثة . وهذا ما يجنبنا خطرين اثنين : فأما الأول فهو الدوران في حلقة الثقافة الغربية . وهنا فإن الباحث العربي المسلح بالثقافة الغربية إنما يبقى في إطارها ، ويعتق مفاهيمها هي ، لا المفاهيم الثقافية لأمته . ولما الثاني فهو الدوران في حلقة الثقافة العربية حيث المدارس العربية التقليدي لا يفعل أكثر من إعادة صياغة للتراث .

إن ما أطلب به هو الإمساك بالمفاهيم أو أشباح المفاهيم التي نبتت في تراثنا من أجل تطوير هذا التراث . أفلا تجد أن أي نقد غربي وأي فكر غربي لا يكف عن العودة بمفاهيمه إلى جذورها الأولى . أوليس هذا هو الذي يجعل من الثقافة الغربية وحدة متكاملة تتطور وتعمق في كل الاتجاهات ؟ إن هذا - في رأيي - من أهم ما يميز الثقافة الغربية من الثقافة العربية . فالأولى ثقافة مستمرة ، والثانية ثقافة منقطعة . وللمعودة الى البدء نقول : إن الانتقال بالخلق الإبداعي أو النقدي من تراثه الشارحة إلى كليته وكماله هو نهجٌ بحد ذاته ؛ هو طريقة في التفكير . وربما أفضت هذه الطريقة إلى شفافية مطلقة ؛ أعني أنها ربما أفضت إلى الحقيقة .

يقول « غوته » : « أتريد أن تنفذ إلى اللامتناهي «L'infini» ؟ فلتقدم إذاً دون توقف وعبر كل الاتجاهات في المتناهي «Le fini» .

أتريد أن تستمدّ من الكلّ «Le tout» حيلةً جديدة ؟ فلتبصر الكلّ إذاً في أصغر الأشياء .

إن من سافر في العناصر كلها ، من ماء وهواء ونارٍ وتراب ، سيتهي إلى الاقتناع بأنه لم يعد من نفس الجوهر⁽¹⁾ .

هكذا تأخذ الحكمة التي أطلقها « آبي فاربر » « Aby Warbur » معناها الكبير : « إن الله في التفاصيل » « Le bon Dieu est dans les détails »⁽²⁾ (9) .

فالانتقال من النسبي إلى المطلق ؛ من الجزئي إلى الكلي ؛ من المحدود إلى

(1) «Goethe», par Pierre Garnier, éd. Seghers, Paris, 1960, p. 201

(2) «Les chemins actuels de la critique» Coll, 10/18 , éd. Union générale des éditions, Paris, 1968, p. 247.

(9) حلّ ألا ينبغي من البتة ما يحمله اسم « الله » هنا من معاني الحق والحقيقة .

اللامحدود . . . هو الطريقة التي ينتهجها « غوته » في بحثه عن الحقيقة .

والحقيقة - في ما أرى - هي آخر عمق يصل إليه الوعي . هكذا أمنح الحقيقة بعداً إنسانياً ، وأضفي عليها صفةً نسبيةً ومطلقةً في نفس الوقت .

وما من شك في أن كل فلسفة إنما تأتي لتكمّل ما بدأته الفلسفات السابقة فتزود الوعي بعمقٍ جديد .

فما هو الوعي الذي يقدمه لنا المنهج الموضوعي ؟
هذا ما سنؤجل الإجابة عنه مؤقتاً .

ويبدو لي أن الوعي الإنساني يترسم في دوائر . فكل فلسفة إنما تأتي لتعي العالم - على طريقته الخاصة - بدءاً من نقطة مركزية . وحول هذه النقطة المركزية ؛ على محيط الدائرة ، تتجمع المفاهيم الفلسفية السابقة بما يشكل هامش الفلسفة الجديدة . وعندما يصبح الجديد قديماً ، ينتقل إلى الهامش ليحلّ ما هو أكثر جديّة محلّه في نقطة المركز .

هكذا نرى أن ما كان يشكل هامشاً في الفلسفات القديمة أصبح يشكل مركزاً في ما بعد . فمن فلسفةٍ تتخذ من المحرك الأول مركزاً ، إلى فلسفةٍ يكون الله فيها أو البنية أو الوعي الوجودي أو الجوهر المتسامي مركزها .

وهذا ما ينسحب على المناهج النقدية حيث ترى كل منهج يقوم على مفهوم مركزيّ تتمحور حوله بقية المفاهيم .

والمفهوم المركزي الذي تلتفّ حوله المفاهيم الأخرى في المنهج الموضوعي هو « الموضوع » . فعلى محيط الموضوع تتجمع وتتفاعل مفاهيم عديدة كمفهوم البنية والشكل والعلاقة . . . ، مما يقدم الموضوعية كمنهج متكامل في التحليل والتفكير .

ولعل صورة الدائرة التي قدّمناها تخطّ فهماً جديداً لمفهوم التحولات Les transformations . فالتحولات بهذا المعنى تصبح تحولاتٍ في جغرافية الوعي . ولكن هذه الجغرافية الجديدة تحمل معها مناخاً جديداً يكتسب معه كل وعيٍ جديد خصوصيةً جديدةً .

إن التحولات من محيط الدائرة إلى مركزها ، ومن مركزها إلى محيطها يقدم الوعي الإنساني في صورته الرائعة ؛ صورة النفي الجلي ؛ النفي الخلاق .

فالتحول في مركز الدائرة لا يعني نفي المراكز السابقة التي أصبحت على المحيط ، ولكنه يستفيد منها ويكمل بها لأنها هامشه وفضاؤه الفكري . وبهذا

المعنى ، فإن الفلسفات الإنسانية تصبح مكتملة لبعضها ، لا بصورة خطيئة ، وإنما في العمق ؛ إنها أسوارٌ لبعضها في نفس الوقت الذي تفتح فيه كنوافذ على بعضها . فكل فلسفة إنما تأتي لتعمق ما لم يكن مركز الدائرة في الفلسفات التي سبقتها . وبهذا يصبح البحث عن الحقيقة بحثاً عن العمق ، وتصبح الحقيقة آخر عمق يصل إليه الوعي .

فلنعد إلى سؤالنا السابق : ما الذي يقدمه لنا المنهج الموضوعي من وعي ؟ لعل دراستنا في مجملها تشكل الإجابة على هذا السؤال . ولكنه إذا كان لا بد من الإيجاز فإنه سيكون أن المنهج الموضوعي يعلمنا أن نحاكم معرفتنا بشكلٍ جدلي . ولا أدل على ذلك من إلقاء نظرة شمولية نرى معها كيف تتعدد مستويات الوعي الجدلي فيه .

فإذا أراد « ريشار » أن يحدد منهجه ، ألفيته لا يكتفي بتحديد من داخله ، وإنما يسعى إلى تحديده من خارجه ، أعني من خلال مقارنته بالمناهج الأخرى التي تتصل به من قرب .

وإذا أراد « ريشار » أن يعالج بعداً دلاليًا ، عالجه عبر ذاته وعبر نقيضه . فعلم الدلالة « La Sémiologie » يعلمنا كيف نحدد الأشياء بأضدادها . إن خبرتنا بالأفقي « L'horizontal » تتعمق حين نقابله بالعمودي « Le Vertical » . ومعرفتنا بالداخل « Le dedans » تزداد حين نضعه إزاء الخارج « Le dehors » . . . وهكذا .

إن تحديد الأشياء بمقابلاتها يشكل مقولة تصنيفية « Catégorie Classificatoire » بالغة الأهمية في النقد والتحليل .

والوعي الموضوعي وعيٌ بالذات والعالم والعلاقة بين الذات والعالم . ومثلث الوعي هذا هو الذي يجعل من الوعي الموضوعي وعياً وثيق الصلة بالوعي الفلسفي .

وهو المُحَالَّةُ « L'immanence » ⁽¹⁾ مستوى آخر من مستويات الوعي

(1) درج العديد من الأدباء والمترجمين العرب على استخدام كلمة « المحالَّة » كمقابل للكلمة الفرنسية « immanence » . ولست أجده لهذه الترجمة وجهاً . فإذا عدنا إلى الفرنسية وجدنا الأصل اللاتيني لهذه الكلمة « immanens » يفيد توحد كينونة « être » مع كينونة أخرى ؛ أي حلولها فيها .

وفي الفلسفة « سبينوزا » أن الله حالٌ في العالم « Dieu est immanent au monde » ، لا بمعنى أنه كان خارجه وأصبح في داخله وإنما بمعنى أن الله والعالم واحد . وإذا عدنا إلى اللغة العربية وجدنا أن المعاني التي تحملها « حيث » في المعاجم وكتب النحور لا تسعف كثيراً أصحاب الرأي به . والمحالَّة . هذا إلى أنني لا أرى فعلاً كيف يصبح أن نقول النظر فعلاً ، ثم نشق من الفعل صيغةً من صيغ المصدر أو اسم الفاعل ، لنصل في النهاية إلى كلمة لا تزدي المعنى الذي تزده في الفرنسية .

هكذا نفرد كلمة « الحلولية » للكلمة الفرنسية « incarnation » بينما نفرد « المحالَّة » أو « التحالُّل » لـ

الموضوعي . فالمنهج الموضوعي يتناول النص من داخله ، حيث يحلّ الناقد في النص مستعيداً بذلك حياة المبدع لنصه ومستعيداً ما يحيط بالنص من عوامل خارجية .

وعلى الرغم من أن « ريشار » لا ينفي أن يكون النص الإبداعي نتاجاً تاريخياً ، أي ولید ظروف اجتماعية وسياسية وثقافية واقتصادية معينة ، فإنه لا يدرس النص من خلال تأثير هذه العوامل الخارجية فيه ، وإنما من خلال لعبة العلاقات الداخلية بين عناصره . وليس على الناقد إلا أن يضع نفسه في المستوى الذي يختاره لنفسه دون أن يخلط بين المستويات . إن الوعي الموضوعي لا يتناول الإبداع الأدبي كإبداع جماعي ، وإنما كإبداع فردي . إنه يكتفي بدراسة للإنتاج الإبداعي دون أن يخوض في إنتاج الإنتاج الإبداعي .

هذه هي بعض مستويات الوعي التي يزودنا بها المنهج الموضوعي . وقد يقول قائل : ولكن مستويات الوعي هذه سابقة للمنهج ، فهي موجودة في الفلسفة قبل أن توجد في النقد . إننا نجدها عند « سبينوزا وهيجل وهوسرل وسارتر » . . . الخ ، قبل أن تكون عند « ريشار » . وهذا القول صحيح . غير أن فضل « ريشار » يكمن في استيعاب هذا الوعي الفلسفي وتمثله وقراءة الأعمال الإبداعية في ضوءه مما يقدمه في وحدة جديدة متماسكة .

و« ريشار » لا يزودنا بهذه المستويات دفعة واحدة ، بل إنه هو لم يتزود بها دفعة واحدة . فوعيه النقدي كان يتطور بتطور معارفه الفلسفية والأدبية على وجه الخصوص . وهذا ما يتجلى بكل وضوح عبر إلقاء نظرة تاريخية على أعمال « ريشار » .

ولكنه مما لا شك فيه أنه في نفس الوقت الذي كانت تتطور فيه أعمال « ريشار » ، فإن هذه الأعمال حافظت على خيوط مشتركة . وأهم هذه الخيوط هو تناول العمل الأدبي من جانبه الحسي « Sensoriel » . وهذه هي أهم الخصوصيات في النقد الريشاري . فالتناول الحسي هو الحقل الذي انفرد به « ريشار » من بين زملائه النقاد الموضوعيين . وهذا ما يحلي علينا وضع أعماله في سياقها التاريخي . فلكل ناقد حقل يعكف على التأمل في شعبه والمغامرة في مجاهيله حتى تكتمل كشوفه فيه .

✱ كان « جورج بوليه » « G. Poulet » في قراءته للأعمال الإبداعية ، يعكف

« immanence » . واعتقد أن هذا ينسجم أكثر مع الملق الذي أخذته الكلمة الفرنسية في النقد حيث تشير إلى تبادل الحلول بين الوعي النقدي والإبداعي . انظر دوحستا التي بعنوان « محاجة ؟ أم مُحاجة ؟ » - مجلة الفكر العربي المعاصر - بيروت - باريس - العدد المزدوج « 54-55 » - 1988 .

على ما تحمله هذه الأعمال من وعي، بمفهومي الزمان والمكان «Le temps et l'espace». وهذا يعني أنه كان يتجه نحو المنقود لمعرفة وعيه بهذين المفهومين. ومن هنا تأتي فكرة التوحد «L'identification» بين الناقد والمنقود؛ هذه الفكرة التي حملها «بوليه» وتيناها «ريشار» من أجل الوصول إلى المقولات الزمانية والمكانية الأولية التي تحدد خصوصية الإبداع⁽¹⁾.

• وأما «جان ستاروبينسكي» «J. Starobinski» فقد انفرد بحقل النظر «Le regard». ففي النظر تظهر الرغبة «Le désir» في أقصى كثافتها وحدتها. ومن هنا تظهر أهمية موضوع النظر وصلته الوثيقة بالتحليل النفسي. فلقد كان «ستاروبينسكي» متمكناً لأدوات التحليل النفسي، قادراً على عقد الصلة بين الفرويدية والأعمال الإبداعية. ولقد استطاع هذا الناقد في دراساته التي جمعها تحت عنوان «العين الحية» «L'oeil vivant» أن يكشف المعنى الذي يأخذه النظر عند العديد من المبدعين كـ «راسين وروسو وكورنيي... الخ»⁽²⁾.

• وأما «جان روسيه» «J. Rousset» فقد سعى في قراءته للعمل الأدبي إلى اكتشاف بنية التي تشي بها بعض الثوابت الشكلية والوجوه البلاغية للملاحاة. ومن وراء هذه المظاهر كان يهدف «روسيه» إلى اكتشاف البنية العميقة للخيال المبدع⁽³⁾.

• وأما «ميشيل مانسي» «Michel Mansuy» فقد وقع تحت إغراء الاعتقاد الفاتل بأن هموم الحياة الخاصة بالمبدع هي التي تحدد نوعية خياله. ومن هنا راح «مانسي» في

(1) a- «G. Poulet», «Les métamorphoses du cercle», éd. Flammarion, Paris 1979, p. 24

«Etudes sur le temps humain», 4 vol, éd. plon, Paris, 1948- 1968

«La conscience Critique», éd. José Corti, Paris 1971.

b- «Roger Fayolle», «la critique», éd. Armand Colin, coll. U, Paris, 1978, p. 187.

c- «Les chemins actuels de la critique», ibid, P.P. 9...23.

d- «Anne Clancier», «Psychanalyse et Critique littéraire», éd. nouvelle recherche, coll. privat, 1973, p.p. 153... 154.

(2) a- «J. Starobinski», «L'oeil vivant», éd. Gallimard, Paris, 1961.

b- «J. Starobinski», «L'oeil vivant II», La relation critique, éd. Gallimard, 1970

c- «J. Starobinski», «J. J. Rousseau: la transparence et l'obstacle», éd. Gallimard, 1971.

d- «R. Fayolle», ibid, P. 188.

e- «Anne Clancier», ibid, P.P. 157 ... 160.

(3) — «Jean Rousset», «Forme et Signification», éd. J. Corti, 1962

— «Les chemins actuels de la critique», ibid, P.P. 90 ... 113.

كتابه الذي بعنوان «دراسات عن الخيال الحياتي»⁽¹⁾ . يبحث في حياة منقوده عن تشاؤمهم أو رغبتهم أو تعلقهم بالأشياء أو نفورهم منها ليرى بعد ذلك كيف تنعكس مواقفهم من العالم الخارجي على نوعية الصور التي يستخدمها .

• وأما « ميشيل غيومار » Michel Guimar ، فإنه يندد بالنقد الذي يكتفي - في دراسته للعمل الإبداعي - بما يتلقاه من إضاءات تتعلق بصاحبه سواء كشفت هذه الإضاءات أسرار الكاتب أو سلوكه الاجتماعي أو الظروف التي أنجز عمله فيها . ويتبنى « غيومار » الدراسة النفسية للأعماق أملاً أن يصل إلى البنى العميقة للخيال ، أي البنى التي حددت رؤية الكاتب لطفولته . ووراء هذه البنى العميقة يطمح « غيومار » أن يلتقط الحدث « l'événement » الذي يقف وراء الرؤية الخاصة للطفولة ، الحدث الذي سيدفع لحظة الكتابة الإبداعية من منطقة اللاوعي بمعونة التخيل والذاكرة⁽²⁾ . وفي الخلاصة فإن الصور التي تولد من البنى العميقة للخيال هي التي تنظم إبداع الشعراء .

• وأما « جان بول فير » J. Paul Weber ، فلقد تراءى له أن الأعمال الإبداعية الكاملة عند المؤلف إنما تلدور - مهما تلونت بالرموز والصور - حول موضوع رئيسي . ويرتبط هذا الموضوع بحدث منسي في طفولة المؤلف . ويشترط « فير » لطريقته ثلاثة شروط وهي حقيقة اللاوعي ، وإلمية الطفولة ، والإمكانية في أن يعبر الرمز عن حقيقة قديمة أغفلها المبدع . ويؤكد « فير » أن الفعل الخلاق « L'acte Créateur » يمكن أن يكون مفهوماً بكمليته على أنه موجات « لا نهائية لموضوع واحد . وبهذا المعنى تكون الكتابة الإبداعية إيقاظاً أو تدرجاً في التذكر لموضوع غارق في النسيان ، ولكنه موضوع وحيد⁽³⁾ .

• وأما « جان بورغو » J. Burgos ، فلقد أثبت في دراساته الموضوعية عن « أبولينير » « Apollinaire » أن الموضوعات والصور التي يصفها هذا الشاعر إنما توجد منذ بواكيره . وعلى الناقد في رأي « بورغو » أن يلتقط هذه الموضوعات وتلك الصور من بنائها لكي يحدد الجغرافية الأسطورية عند الشاعر . ومن ثم لا بدّ من متابعة تطور

(1) — « Michel Mansuy », « Etudes sur l'Imagination de la vie », éd. J. Corti, 1970.

— « Psychanalyse et critique littéraire », Ibid., P.P. 163... 165

(2) — « Michel Guimar », « inconscient et imaginaire dans le grand Meulnes », éd. J. Corti, 1968

— « Psychanalyse et Critique littéraire », Ibid., P.P. 161 ... 162

(3) « J.P. Weber », « Néo critique et paléocritique ou Contre Picard », éd. J.J. Pauvert, Paris, 1966.

— « Psychanalyse et Critique Littéraire », Ibid., P.P. 162- 163

هذه الموضوعات والصور ، ومراقبة محاولاتها لمعرفة تفتحها أو انحلالها .
وهذا ما يسمح للناقد بامتلاك العمل الإبداعي من داخله بكل ديناميكيته
الحلقة⁽¹⁾ .

هذه هي بعض الأسماء اللامعة التي برزت وشكلت ما يسمى بتيار النقد
الموضوعي الذي هيمن على الأوساط النقدية الفرنسية وبلغ أوجهه في الستينيات من هذا
القرن .

● - وسط هذا التيار النقدي ، تأتي أعمال ناقدنا « ريشار » مشحونة بالأصالة
والثابرة . وإنه لما يتميز به « ريشار » فعلاً أنه الناقد الذي أسس للنقد الموضوعي لبننة
بعد أخرى حتى تحول معه إلى منهج متكامل .

وفي قراءاته النقدية ، يعتمد « ريشار » إلى استجواب منقوده ؛ يسأله عن احتكاكه
البدني بالأشياء ؛ عن علاقته الأولى بالعالم ، وكيفية إحساسه به وإدراكه له .

هذه التجربة الحسية التي يلاحقها « ريشار » في الأعمال الإبداعية إنما تلمح نوهية
الصور الأدبية التي يستخدمها كل كاتب على حدة .

وهذا يعني أن « ريشار » يبحث في العمل الإبداعي عن « لغة تحتية » ؛ عن
« معنى ضمني » يشبه إلى حد بعيد ما يبحث عنه التحليل الفرويدي - على مستوى
اللاوعي - من تحضيرات أولية وثانوية⁽²⁾ .

و« ريشار » في كل ذلك لا يهدف إلى وصف المضمون الفكري للعمل الإبداعي ،
وإنما يهدف إلى العثور على المبدأ « Le Principe » الذي يوحده ؛ على الفعل الخلاق من
أجل اكتشاف بنية الإبداع .

● - ولما كانت دراستنا بكاملها مخصصة لموضوعية « ريشار » فسوف نقتصر على
هذه الملاحظات السريعة في هذا السياق . ولكتنا نود الإشارة إلى أن التيار النقدي الذي
حمل معه أعمال ريشار لم يولد من العدم . فهناك معلمون وفلاسفة كبار يشكلون بحق
الجدار النظري الذي تستند إليه أعمال النقاد الموضوعيين .

هكذا تأثر ناقدنا « ريشار » بالفلاسفة الكبار من أمثال « غاستون باشلار » و« جان

(1) - « Jean Burgon », « La Thématique d'Apollinaire, lapidaire, herbier, bestiaire », Colloque
Apollinaire de Varsovie, 1968.

b - « Psychanalyse et Critique littéraire », ibid., P.P. 165- 166.

(2) انظر المبحث (1) من الصفحة 157 هنا لتعرف على هذه المفاهيم .

بول سارتر و« إدمون هوسرل Edmond Husserl » . ونتيجة للأهمية الكبيرة التي يحتلها هؤلاء الفلاسفة في موضوع بحثنا ، فلقد قرنا أن نفرّد لكل منهم حيزاً مستقلاً في ما يلي من صفحات .

• وعندما نتحدث عن المنهج الموضوعي يجب ألا يغيب عن بالنا الناقد المعروف « رولان بارت » « R. Barthes » وخصوصاً في بداياته . فلقد كان كتابه « ميشليه يكتب عن نفسه بنفسه » نوعاً من التحقيق العملي لمنط القراءة الموضوعية . وهذا ما يصرح به « بارت » في مقلمة هذا الكتاب⁽¹⁾ . كما يجب علينا أن نتذكر أن « بارت » قد أفرد فقرة من كتابه الذي بعنوان « S/Z » للحديث عن القراءة الموضوعية⁽²⁾ .

وقبل أن نقفل هذا الباب لا بد من الإشارة إلى بعض المعلمين الأوائل الذين تركوا بصماتهم على النقد الموضوعي .

• ومن هؤلاء « مارسيل بروست Marcel Proust » في كتابه الشهير « بحثاً عن الزمن الضائع »⁽³⁾ .

• و« ألبر بيجان Albert Béguin » في كتابه « الروح الرومانتيكية والحلم »⁽⁴⁾ .
• و« مارسيل ريمون M. Raymond » الذي حاول في كتابه « من بودلير إلى السريالية »⁽⁵⁾ أن يستعيد الحياة الداخلية للمبدعين الذين حلل أفعالهم . ويمكن طموح « ريمون » في أن « المعرفة الداخلية والعميقة » التي يتزود بها الناقد يمكن أن تسمح له بالوصول إلى الحياة العميقة للمبدع أكثر مما يمكن أن تسمح به المعرفة العقلية . واستعادة الحياة الداخلية للمبدع تسمح للناقد بالعثور من خلالها على الحالة البدئية التي هي مصدر الإبداع .

ونكتفي بهذا العرض السريع لكي نتوقف ملياً عند الفلاسفة الثلاثة الذين أشرنا إليهم آنفاً وهم « باشلار وسارتر وهوسرل » . فهؤلاء يشكلون ما أسميناه بالجدار الفلسفي الذي يستند إليه « ريشار » .

(1) — « R. Barthes », « Michelet par lui même », éd. seuil, coll. écrivains de toujours, Paris, 1975, p. 5.

(2) — « R. Barthes », « S/Z », éd. seuil, coll. points, Paris, 1970, p.p. 98... 101

(3) — « M. Proust », « A la recherche du temps perdu », éd. la pléiade, Paris, 1971.

(4) — « A. Béguin », « L'Âme romantique et le rêve », éd. des cahiers du sud, Marseille, 1937.

— « Psychanalyse et Critique littéraire », ibid, P.P. 119- 120.

(5) a- « M. Raymond », « De Baudelaire au surréalisme », éd. José Corti, Paris, 1933.

b- « Psychanalyse et Critique littéraire », ibid, P.P. 120 - 121.

c- « R. Fayolle », « La critique », p. 186.

غاستون باشلار

إذا كان التحليل النفسي هو القاسم المشترك بين النقاد الموضوعيين ، فلقد كان فيلسوفنا « باشلار » في طليعة الباحثين الذين استلهموا التحليل النفسي في إشادة بنيانهم الفكري . فعلى الرغم من أن « باشلار » يعترف صراحة بأنه ليس محلاً نفسياً لافتقاره إلى المعرفة الطبية العميقة والمعرفة بالعصب « la névrose »⁽¹⁾ ، إنه لا يني يستلهم أدوات التحليل النفسي ومقولاته ومفاهيمه على امتداد أعماله الفكرية .

ولكنه في الوقت الذي يتجه فيه التحليل النفسي الفرويدي إلى منطقة اللاوعي للبحث عن الصور والرموز التي يحملها ، يتجه التحليل الباشلاري إلى أعماق منطقة من مناطق الوعي ، وهي المنطقة الأصلية ؛ منطقة الاحتكاك البدني بالعالم .

فالتحليل الفرويدي يبحث في اللاوعي - كحقيقة فردية - عن أصل الصور ومستقرها ، بينما يبحث التحليل الباشلاري عن الصور في أصولها البشرية العامة ، فيراها ماثلة في العناصر الرئيسية الأربعة في الطبيعة ، وهي الماء والنار والهواء والتراب . ومن هنا يربط « باشلار » بين الصور الشعرية كإبداع فردي ، والحقيقة الخلقية « la réalité onirique » التي تعيد كافة الأحلام عند البشرية جمعاء إلى هذه العناصر . وهذا يعني أن العناصر الأربعة أشبه ما تكون بالأكياس المليئة بالصور والموضوعة في متناول الجميع . ولكن الشعراء يستلعيون استثمار هذه الصور أكثر من غيرهم بما أوتوا من قدرة متميزة على التحليل والربط . وكل ما يطمح إليه « باشلار » في تحليله للصور الأدبية هو أن يعود إلى « الفعل البدني »⁽²⁾ . والفعل البدني هو إعادة الصور إلى العنصر الأصلي الذي تنتمي إليه . وفي إعادة الصور إلى فعلها البدني نكون قد أعدنا الشاعر إلى مصدر إبداعه ؛ إلى احتكاكه البدني بالعالم . وهذه هي أهم نقطة يستمدحها ناقدنا « ريشار » من فيلسوفنا « باشلار » .

ففي وسع الناقد الأدبي أن يعيد كافة الصور الشعرية عند شاعر معين إلى عنصر معين من هذه العناصر الأربعة . وهنا تكمن خصوصية الفلسفة الجمالية الباشلارية وانعكاسها على خصوصية الإبداع . فهي تبحث عن خصوصية الإبداع من خلال إرجاع العمل الأدبي إلى عنصر واحد . وهذا ما يستدعي نتيجة هامة جداً وهي أن

(1) « L'eau et les rêves », « G. Bachelard » éd. José Corti, Paris, 1942, P. 14.

(2) Ibid, P. 44.

« باشلار » عندما يبحث عن العناصر الأربعة ، لا يبحث عنها في الطبيعة وإنما في الفكر الإنساني .

ومن هنا يأتي مصطلح « الخيال المادي » « L'imagination Matérielle » . والخيال المادي لا يعني أن « باشلار » في دراساته الجمالية يفكر بالمادة ، وإنما بصور هذه المادة في الفكر « على حد قول الناقد Paul Ginestier »⁽¹⁾ . إن الخيال المادي حَفَر في أعماق الكينونة من أجل العثور على ما هو أصلي⁽²⁾ وخالد⁽³⁾ .

وأما النقطة الثانية فهي أن الخيال المادي ؛ خيال العناصر الأربعة ؛ إنما هو خيال ديناميكي علائقي « Dynamique et relationnelle » . فالخيال الباشلاري لا يركب العناصر الأربعة ، وإنما يربط بينها على حد قول « باشلار »⁽⁴⁾ .

وزاء تحليل كل صورة أو حلم ، تنفتح دروبٌ تفضي إلى صورة قَبْلِيَّة حتى يصل التحليل في النهاية إلى الصورة الأساسية أو الفعل البدني . وهذه الدروب هي التي يسميها « باشلار » دروب الحلم المفتوحة للخيال .

هكذا يحلم « باشلار » بأحلام شعرائه ، فيدخل الشعر إلى ميدان النقد ، ويعيد إلى الأفكار دروب أحلامها على حد تعبيره .

ولكن ، لماذا يعود « باشلار » إلى الصور الأدبية على وجه الخصوص ؟

لكي نفهم الفكر العلمي - يقول باشلار - يجب أن نعود باستمرار إلى الفكر غير العلمي ؛ إلى الفكر في حالته الوحشية . وهذا ما يقود « باشلار » إلى تركيز اهتمامه على المجال الأدبي ؛ مجال الصور الشعرية باعتبارها المركز الرئيسي للفكر غير العلمي⁽⁵⁾ .

إن الفكرة هي دوماً نظام إرجاعي إلى صورة أو مجموعة من الصور . وما نعتبره في العادة محتوىً للفكرة ليس في الغالب الأدم إلا إيماء للصورة . فالماء مثلاً يحمل قيمة الطهارة . ولكن ، ما هي فكرة الطهارة بدون صورة ماء صافٍ رقيق⁽⁶⁾ ؟ فالتخيل لا يعني صناعة صورة مطابقة للصورة الأولى التي رأيناها ، ولكنه يعني تشويه الصور الأولى

(1) « Pour connaître III pensée de Bachelard », « Paul Ginestier », éd. Bordas, Paris, 1968, P.P. 135-136.

(2) « Image et Métaphore », Pierre Caminade, éd. Bordas, 1970, P. 67

(3) « L'eau et les rêves », ibid, P. 126

(4) « Psychanalyse du feu », « G. Bachelard », éd. Gallimard, Paris, 1938, P. 13

(5) « Les Philotopes de Platon à Sartre », sous la direction de Léon Louis Graseloup, Hachette, 1985, P. 475.

من أجل صناعة مجال خاص هو ما أطلق عليه « باشلار » اسم « عالم التخيل » « L'imaginaire ». وهذا العالم لا يعيد تقديم الواقع ولكنه يمتلك بنيته الخاصة . وهذه هي النقطة الثالثة التي وقع تحت إغرائها ناقدنا « ريشار » . ومن هنا لا بد من التفريق بين كلمتين في الفلسفة الباشلارية والنقد الريشاري على السواء . وهاتان الكلمتان هما « L'imagination » و« L'imaginaire » . فأما الأولى فإنها تعني الخيال بصورة عامة ، وأما الثانية فإنها تعني الخيال كخاصية فردية ؛ أي كحقل خاص يتميز به الخيال عند شاعر معين .

إن العلم والخيال يشتركان في بعض الصفات . وكل ما يمكن أن نحلم به الفلسفة - في رأي باشلار - هو أن تحقق التكامل بين الشعر والعلم⁽¹⁾ . فالعلم بعمله التجريدي يدخل في قطعة مع التجربة الجماعية ؛ أي مع التجربة المباشرة في الاحتكاك بالعالم . إن الفرق بين المعرفة الأولية والمعرفة العلمية يكمن في أن المعرفة الأولية معرفة حدسية كان نقول مثلاً في تعريفك للذرة إنها شيء صغير جداً . وأما المعرفة العلمية فهي مجموع الانتقادات التي يمكن توجيهها إلى المعرفة الأولى .

وعلى غرار العلم ، فإن الخيال يدخل في قطعة مع التجربة العامة لأنه لا يكتف عن تشويه الصور الأولى وتقديم البديل .

ومن الصور ما يحمل قوة المسلمات ، حيث لا شيء يفسرها ، ولكنها تفسر كل شيء في رأي « باشلار »⁽²⁾ . كصورة الماء التي تفصح عن نفسها بصورة الطهارة .

إن صورة الماء هي حديث الكينونة « L'être » ؛ هذه الكينونة التي تحدثت عن نفسها بصور كثيرة تنطوي على تراتبية . وما يجب أن يعمل عليه منهج تخيلي هو كشف هذه التراتبية ؛ أعني كشف الكيفية التي تفصح فيها الكينونة عن نفسها بالصور ، والكيفية التي تنطور فيها هذه الصور .

وهذا ما يضعنا من جديد أمام سؤالنا السابق : لماذا يعود « باشلار » إلى الصور الشعرية ؟

إن الصورة الشعرية تنتمي إلى دراسة الكينونة . وتحليل الصور الشعرية يعني الإصغاء إلى العالم . فالصورة الشعرية تضعنا في أصل الكينونة ، ويضعنا الخيال في قلب الطبيعة البشرية .

(1) «Psychanalyse du feu» ibid., P. 10

(2) «L'air et les songes», «G. Bachelard», éd. J. Corti, 1943, P. 18

ويبقى الشعر على حدّ تعبير « باشلار » ظواهرية للروح أكثر منه ظواهرية للفكر⁽¹⁾.

إن إعادة الفكرة إلى نظام معقّد من الأفكار هو الذي يجعلها قابلةً للفهم لأنه هو الذي يمجّدها بمعناها الكامل . فالْبسيط دائماً مركّب ؛ إنه يحمل وعداً بالتمقيّد⁽²⁾ . وهذا هو المبدأ الذي استلهمه « ريشار » من « باشلار » في دراساته النقدية . فالصورة عنده تعود إلى شبكة من الصور . والمعنى عنده يعود إلى شبكة من المعاني . وكل ذلك من أجل الوصول إلى البنية التخيلية للعمل المنقود . وإذا كان لا بد من كلمةٍ أخيرةٍ نقولها عن « باشلار » فلتكن أن « باشلار » لم يكن ناقداً أدبياً ، ولكنه أراد أن يضع فلسفةً للصورة الأدبية .

(1) «Les Philosophes de Platon à Sartre», Ibid. , P. 476

(2) Ibid., P. 468

جان بول سارتر

إذا كان الوعي عند سارتر يتقابل مع الشيء ، فذلك لأن الشيء يتحدد بتطابقه مع نفسه في الوقت الذي يتجاوز فيه الوعي نفسه لأنه متغير على الدوام . وهذا ما يعبر عنه « سارتر » بجملة الشهيرة التي أراد بها أن يعرف الوعي : « الوعي هو الكائن الذي هو ما ليس هو ، وليس هو ما هو » . وهذا ما يعبر عنه في الفرنسية على النحو التالي : « La conscience est l'être qui est ce qu'il n'est pas , et qui n'est pas ce qu'il est »⁽¹⁾.

وأقل ما يمكن قوله في هذا التحديد إنه لا يحدد الوعي وإنما يعطي توجهاً للوعي . وفي ضوء هذا التوجه ، لا يمكن اختزال المرء إلى حدود معلومة كالسن والطول واللون ، لأن في استطاعته دائماً أن يتجاوزها . فهو أكثر مما هو ، وهو غير ما هو :

« فالوعي ليس له داخل ؛ إنه الخارج بذاته . وهذا الحرب المطلق ؛ هذا الرفض لأن يكون جوهرًا هو الذي يجعل من الوعي وعياً »⁽²⁾ .

وهذا ما يفتح الباب واسعاً أمام العلاقة بين الوعي والحرية ، والحرية والنفى ، والظرف والحرية ، والملحق والظرف . الخ .

ولكن ما يهتما التركيز عليه هو هذا الوعي الحر الذي لا يحدد نفسه إلا بتجاوز نفسه . وهذه هي النقطة الأولى التي يستمدّها « ريشار » من « سارتر » ، وإن كان

(1) يتردد هذا التحديد في مواقع كثيرة من كتاب « الكينونة والعدم » « L'être et le néant » . ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر الصفحات : 32 ، 33 ، 99 ، 129 ، 132 ، الخ . ولكن انظر بشكل خاص الفصل الثاني من الباب الأول من الكتاب المذكور « éd. Gallimard, coll. tel, 1984 » . والجدير بالذكر أن كثيراً من المترجمين العرب وفي طليعتهم الدكتور « عبد الرحمن بدوي » قد ترجموا كلمة « être » الفرنسية بـ « الوجود » العربية ، إلى أن جاء المفكر العربي « عبد الله المروى » فترجمها لأول مرة بـ « الكائن » . وإني شخصياً إذ استعجت ترجمة الدكتور « بدوي » ، فإني لا أتفق تماماً مع الأستاذ « المروى » . وذلك أنه إذا كان معنى « الكائن » يوافق معنى « L'être » في مواقع كثيرة من العربية ، فإنه لا يوافقه في مواقع أخرى . ومن ذلك مثلاً استعمال الكلمة الفرنسية إلى جانب ضمير الملكية ، كان تقول « son être » أو « mon être » فهي مثل هذه الحالة لن تكون الترجمة العربية « كائنك » أو « كائني » دقيقة . والأفضل من ذلك - حسب ما أرى - هو استخدام « كينونة » . ولي الخلاصة فإني أرى أن المناوبة بين كلمتي « كينونة » و « كائن » هو الموقف الأصوب دائماً تصح هذه وأحياناً تصح تلك .

انظر : « الوجود والعدم » ترجمة د. « عبد الرحمن بدوي » - دار الأدب - بيروت ، 1966 .
وانظر : الأيديولوجية العربية المعاصرة ، عبد الله المروى ، ط 4 ، دار الحقيقة بيروت ، 1981 . ويضع نفسه بهذه الترجمة على وجه الخصوص في كتابه « مفهوم الأيديولوجيا » - دار التنوير - بيروت - 1983 .

(2) Ibid P. 33

« سارتر » قد استمدها بدوره من « هوسرل » . ما معنى ذلك ؟

إن « ريشار » في فهمه للمعنى ينطلق من إمكانية أسر المعنى . ولكنه ما يلبث أن يعترف بإخفاق محاولته . فالمعنى يقلت منه على الدوام . وهو لا يقلت إلا ليظهر في معنى جديد مما يجعل من متابعة سريانه غايةً بحد ذاتها . فالمنهج الموضوعي يحاول أن يتبع المعنى من خلال كل المعاني بما يرتسم في شبكة نستطيع تسميتها بشبكة المعاني .

وعلى غرار المعنى الذي يتجاوز حاضره وماضيه ، يحاول المنهج الموضوعي أن يكون مستقبلياً ، بمعنى أنه ينكب على اندفاع المعنى وتحولاته .

ولنعد إلى « سارتر » . فإذا كان الوعي قادراً على التجاوز ، أعني النفي والإلغاء من أجل التجدد ، أي إذا كان قادراً على صناعة العدم ، فإنه حرية مطلقة . إنه قادر على إلغاء أي شيء ؛ على أن يجعل من أي شيء عدماً بالنسبة إليه ، وذلك من خلال تركيزه على شيء معين .

وهكذا فإنه إذا أراد الوعي الخيالي أن يكون حراً قادراً على التخيل ، فإن عليه أن يمتلك القدرة على تحويل العالم إلى عدم ، وذلك خشية التعلق بشيء والجمود عنده . والعلاقة هنا بين الحرية والنفي لا يجوز أن تدهشنا . أفلم نتكشف قدرة الوعي الإنساني وبقينته من وسط الشك الإرادي عند « ديكاوت »⁽¹⁾ ؟

ولما كانت الحرية الوجودية مطلقة ، فإن فلسفة الحرية فلسفة الوجدانية ؛ بمعنى أنه لا يمكن التقاء حريتين على حدّ تعبير سارتر . فاية نظرية يوجهها الواحد إلى الآخر ، تجعل منه شيئاً (تشيئاً) وتسرق منه العالم . وهكذا ، فإن الصراع « Le conflit » هو الصيغة الأولى للعلاقة بين اثنين . ولن يجدي الحب ولا اللغة في التقاء حريتين . ومن هنا موقف « سارتر » و« سيمون دوبوفوار » في علاقتهما مع بعضهما . فهما يعتقدان أن كل بناء إنساني وإن كان نتاجاً للحرية ، هو سقوط للحرية . فالحرية السارترية مطلقة لا قيود لها . إنها لا ترتبط حتى بنفسها لأنها تتجاوز نفسها على الدوام⁽²⁾.

ولما كانت الحرية متضامنة مع العدم ، فإن من الصعب فهمها ، ولكنه من الممكن وصفها . والوصف كما يقول « سارتر » ليس تسجيلاً سلبياً ، ولكنه يعني أن تسمح للشيء بأن يكون .

إن وصف الحرية يعني تركها تكون ؛ تركها تظهر نفسها بنفسها . وهذه هي

(1) « Les Philosophes de Platon à Sartre », Ibid., P. 513

(2) a- Ibid, P. P. 517- 518

b- « L'Être et le néant », Ibid, P.P. 413 ... 429

النقطة الثانية التي تبناها ناقدنا «ريشار» . ولكن مفهوم الوصف هذا ليس وفقاً على «سارتر» ، بل ربما أخذ «سارتر» نفسه من «هوسرل» .

ويتوسع «سارتر» في هذا المفهوم حين يبين أننا بالوصف نستطيع تحريض الفهم من الداخل . وهذا شيء متميز بالنسبة للحرية ، يبدأ من اعتبار العمل الإبداعي نتاجاً للحرية ، وينتهي بالنقاط المعاني الأساسية والخيارات الكبرى التي شيدت بناء هذا العمل الأدبي .

وللحرية قلقها الذي يدفع بصاحبه إلى اختيار مشروعه الأساسي في الحياة . وسواء كان الإنسان في اختياره لمشروعه واعياً أو غير واعٍ فإنه مسؤول عن اختياره .

فإذا كان الوعي يحدد الحرية ، إن الحرية تحدد المسؤولية . ومسؤولية كل إنسان عن اختياره تعني غيره بقدر ما تعنيه لأنه يعيش في خضم مسؤوليات أخرى ؛ إنه يعيش في جماعة . ويحدد «سارتر» مهمته في قراءة العمل الإبداعي بأنها محاولة جلاء المغامرة الخاصة بالإنسان الذي دفعه قلقه إلى أن يكون كاتباً .

إن مصطلحي «المشروع الأساسي» «Le projet initial» و«الخيار البدني» يقمان من «ريشار» موقع العناية الخاصة في بداية أعماله النقدية . وهذه هي النقطة الثالثة التي وقع فيها «ريشار» تحت تأثير «سارتر» .

إن البحث عن الخيار الشخصي في العمل الإبداعي يعني الربط بين الرؤيا «La vision» والأسلوب «Le style» عما يعني بلوره تضافر الجهود النقدية والفلسفية على السواء .

وهذا ما يستلهمه «ريشار» من «سارتر» ، و«سارتر» من «بروست» الذي كان يرى أن الجانب التقني في العمل الإبداعي يعيد دوماً إلى الجانب الميتافيزيقي عند صاحبه .

ولأول مرة يطلع علينا «سارتر» بمفهومه عن «المشروع الأساسي» في الصفحات الأخيرة من كتابه «الكيونة والعلم» مقدماً تجربة «فلوير» كمثالٍ على ذلك :

«أن تكون - في ما يتعلق بفلوير وكل ذات مطروحة على بساط الترجمة الذاتية - يعني أن تتوحد كذاتٍ في العالم . وهذا التوحد غير القابل للاختزال - والذي هو «فلوير» - هو توحد مشروعٍ أساسي ، توحدٌ ينبغي أن يتجلى لنا كمطلٍ غير ماهوي» (1) .

إن مفهوم «المشروع الأساسي» هو الذي يسمح لـ «سارتر» بتحديد منهجه -

(1) «L'Être et le Néant», Ibid, p. 621.

اتفاقاً واختلافاً مع المنهجين الكبيرين ؛ منهج التحليل النفسي الفرويدي ، والمنهج الماركسي . ففي حين يسمى التحليل النفسي الفرويدي إلى تحديد العقدة النفسية في أعماق الشخص ، وذلك ضمن حتمية نفسية بيولوجية ، يرفض التحليل النفسي الوجودي - متفقاً في ذلك مع التحليل المادي الباشلاري - مقولة اللاوعي والفريرة . ويصب اهتمامه على اكتشاف الخيار الأساسي الناتج بكل حرية من أعماق الشخصية . وفي حين يتوقف اهتمام التحليل الفرويدي على الأحلام والأفعال غير الناجزة «Les actes manqués» والعصاب وأنواع الهوس «L'obsession» نرى التحليل الوجودي يتخطى ذلك إلى أحلام اليقظة والأفعال المكتملة والأسلوب . . . (1) الخ .

وكل ذلك يتبناه « ريسار » في تحليله للأعمال الأدبية كما سترى في ما بعد .
وأما الحدّ الفاصل بين الوجودية والماركسية في رأي « سارتر » فهو أن المرء في ضوء الماركسية يتلقن طبقة الاجتماعية في الأسرة ومنذ الطفولة (2) ، بينما هو - في ضوء الوجودية - يحدد اختياره بنفسه وبكل حرية بعيداً عن كافة الضغوط . إن الحدّ الفاصل بين الماركسية والوجودية - في رأي سارتر - هو الحدّ الفاصل بين الجبرية والحرية .

هكذا يعتقد « سارتر » أن منهجه هو الوحيد القادر على اكتشاف الفريدة في العمل الأدبي وفي الحركة العامة للتاريخ . ويقدم « سارتر » محاولته التطبيقية الأولى في دراسته عن « بودلير » . وفي هذه الدراسة يرى « سارتر » أن « بودلير » قد اختار منذ اللحظة الأولى لزواج أمه أن يكون جلاّد نفسه :

« هكذا نصل إلى الخيار الأصلي الذي ارتضاه « بودلير » لنفسه ؛ نصل إلى الالتزام المطلق الذي يقرر كل منا بموجبه في حالة خاصة ، ماذا يكون وماذا سيكون . . . فإذا كان « بودلير » قد وجد نفسه مرفوضاً منبوذاً ، لقد أراد أن يستثمر هذا الواقع لصالحه . فلقد اضطلع بمسؤولية عزله لكي لا تكون مفروضة عليه وإنما نابعة من ذاته » (3) .

ويعدد « سارتر » عناصر هذا الخيار الأساسي من قلق وصحوة مؤلم وزعة شيطانية . . . الخ . ثم يختبر بعض ألوان السلوك عند « بودلير » الإنسان كالنزعة الحيوانية والجنسية والنفور من الطبيعة ، وينتهي من خلال المقارنة إلى أن العمل الأدبي عند

(1) أنظر الصفحات الأخيرة من الفصل الذي بعنوان « التحليل النفسي الوجودي » ؛ في المرجع السابق ، ونصراً ص 635 . وانظر تكتيف ذلك في الصفحتين «132-131» من كتاب :

- «Psychanalyse et critique littéraire», Ibid.

(2) a- «Question de méthodes», J.P. Sartre, 1957, p. 80.

b- «La critique», «R. Fayolle», ibid, p. 205.

(3) a- «Baudelaire», J.P. Sartre, éd. Gallimard, Coll. idées, 1963, p.p. 21- 30.

b- «La critique», ibid, p. 204.

« بودلير » إنما يعيد إلى نفس الخيار الأسامي . فالعمل الأدبي « ليس نعمة نازلة من السماء لتضيد جراح هذه الروح الممزقة ، ولكنه الشكل الذي تبناه « بودلير » للتعبير عن خياره الأسامي »⁽¹⁾ .

فبودلير في رأي سارتر هو الذي اختار العيش لا الحياة ؛ هو الذي اختار أن يتحرر على طريقته الخاصة ، وذلك عبر مظاهر البرودة والعقم والضعف والشح والخطية . وأكثر من ذلك فإن « بودلير » - حسب « سارتر » - كان يتوقع اختياره أحياناً قبل أن يختار :

« فالخيار الحر الذي يرتضيه الإنسان لنفسه يتوحد حتى مع ما نسميه عادة بمصير هذا الإنسان »⁽²⁾ .

وإذا كان « سارتر » يرى أن الخيار الأسامي هو الأقدر على استيعاب شخصية الأديب بكتبتها ، فإنه لا ينفي أهمية الحكم الاجتماعي مما يعني احتفاظه للماركسية بالمكان اللائق . وهذا ما نلاحظه في الدراسة التي قدمها عن « جان جيني » . « Genet » : « فالحقيقة أن هذا الطفل قد تلقن أخلاقاً تدينه . وهو - على إيمانه الكبير بها - إنما يقوِّض نفسه بسببها . فأخلاق المالك ترمي به إلى العدم مرتين : مرة عندما تركه غير المالك شيئاً ، ومرة عندما تركه لقيطاً . وهذا هو مفتاح سلوكه وتوشوه . فهو في وضع النهار - مشرق وشريف وسعيد . ولكنه كلما أكد سعادته في الضوء ازداد عذابه ومظلمته في الظل . إنه سيتخلص إلى اليأس . فلئن اختلس أوحلم بالقدمية ، إنه لا يفعل ذلك ضد الأخلاق الفلاحية ، ولكن بسببها . إنه يلجأ إلى هذا النشاط التعويضي المزدوج لأنه عاجز عن القضاء على نظام القيم السائد ؛ هذا النظام الذي يرفض أن يترك له مكاناً في الشمس »⁽³⁾ . لقد حاول « سارتر » في ما يرى « روجيه فايول » أن يجمع بين الماركسية والفرويدية ، وأن يردم الهوة التي فصلت بينهما ردهاً طويلاً من الزمن . فإذا كان كلا المنهجين يفسر العمل الأدبي من خارجه : الأول من خلال لعبة القوى الاقتصادية والاجتماعية ، والثاني من خلال المظاهر اللاواعية عن الأديب ، فإن محاولة « سارتر » تقوم على أساس تفسير العمل الأدبي من خلال التحليل النفسي الوجودي⁽⁴⁾ .

ولعله من المفيد أن نقرأ معاً هذه الفقرة التي ينتج بها « سارتر » دراسته عن « جيني » ، ويبين فيها مطامح التحليل الوجودي وغاياته :

(1) Ibid. p. 204.

(2) «Baudelaire», ibid, p.p. 241- 243.

(3) «Saint Genet comédien et martyr», J. Paul Sartre, éd. Gallimard, Paris, 1952, p.p. 21- 22.

(4) «La critique», «R. Fayolle», ibid, p. 203.

« فالكشف عن حدود التأويل النفسي » الفرويدي « وحدود التفسير الماركسي ، وأن الحرية وحدها هي القادرة على تقديم إنسان بكيته ، وإظهار هذه الحرية في صراعها مع القدر ؛ أولاً حين تبدو عظيمة بأقدارها ومن ثم حين تعكف على أقدارها لتستطيع هضمها شيئاً فشيئاً ، والبرهنة على أن العبقريّة ليست نعمة نازلة من السماء ولكنها المخرج الذي يصطنعه الإنسان لنفسه في حالات اليأس ، والعتور على الخيار الذي يصطفيه الكاتب لنفسه وحياته ومعنى الوجود من حوله حتى في الخطوط الشكلية لأسلوبه وتراكيبه وبني صوره وخصوصية ذوقه ، واقتفاء تاريخ هذه الحرية بالتفصيل . . . هذا هو ما أردته ، والقارىء وحده سيقول ما إذا كنت قد أفنحت »⁽¹⁾ . ولم يكن سارتر محلاً نفسياً ، ولكنه كان يعلم بأن يعثر منهجه على « فرويد » وجودي يعطيه العمق المنشود⁽²⁾ .

وللخلاصة نقول : إن « سارتر » لم يفصل بين الفلسفة والنقد . وإن الوعي الفلسفي الذي تقدمه الوجودية هو وعي الذات بمسؤولية اختيارها . كما أن الوعي النقدي الذي تقدمه يتمثل في محاولة كشف هذا الاختيار الحر من أجل فهم الظروف التي تسمح للذات بأن تكون ذاتاً مبدعة أو لا تكون . وهذا ما يُخرج النقد من دائرة العلاقة التقليدية بين الأدب والأدب .

(1) «Saint Genet Comédien et martyr», Ibid, p. 536

(2) للمقارنة بين التحليل النفسي الفرويدي والتحليل النفسي الوجودي ، أنظر :
«L'Être et le Néant», Ibid, P.P 628...635.

إدمون هوسرل

ويطلع علينا « هوسرل » بفلسفته الظواهرية «Le Phénoménologie» التي ساهمت في تأسيس الخلفية الفكرية للنقد الريشاري . فما هي الظواهرية ؟ وما هو الوعي الذي استقاه « ريشار » من الفلسفة الظواهرية وحاول في ضوءه أن يقرأ بعض الأعمال الأدبية ؟

تبدأ الظواهرية من الفصل بين المنطقي «Le logique» و« النفسي » «Le Psychologique» ، ودحض المحاولات التي ترمي إلى إلحاق الأول بالثاني .

ففي المنطق يمكن أن يكون كل شيء - وإن كان غير موجود - موضوع معرفة علمية . وهذا ما يتميز به علم المنطق من علم النفس حيث في وسع الأول إخضاع غير الوجود للمعرفة العلمية ، بينما يعجز الثاني عن ذلك .

وبينما تصف القوانين النفسية في رأي هوسرل بالفضائية والتجريبية ، نجد القوانين المنطقية معيارية وثيقة من نفسها⁽¹⁾ .

ولكن الفصل بين الأشكال المنطقية والأحداث النفسية ليس على هذا الجانب من السهولة . فعندما أقول مثلاً : « الطقس جميل » أكون قد مزجت بين المنطقي والنفسي . فالحدث النفسي في هذه الجملة هو إحساسي الذاتي تجاه الطقس ، وأما الشكل المنطقي فهو الجمع بين وحدتين مفهومتين هما الطقس والجمال .

وهذه الصعوبة في الفصل بين المنطقي والنفسي هي التي جعلت بعض الفلاسفة كـ « لوك » «Lock» و« هيوم » «Hume» يقولون بتبعية المنطقي للنفسي ، وتفسير الأشكال المنطقية حسب التسلسل السبي للقوانين النفسية .

وإذا كان لا بد من توضيح ذلك ، فإننا سنحاول تقديم مثال نبين فيه وجهة نظر الفلاسفة النفسيين . وليكن هذا المثال عن السببية «La causalité» .

إن « هيوم » ينفي أن تكون السببية قانوناً منطقياً ، ويؤكد أنها قانون نفسي . فوضع النار تحت الماء ليس سبباً قطعياً وثابتاً لغليان الماء . صحيح أن التجربة أكدت في الماضي أن وضع النار تحت الماء يسبب غليانه ، ولكن « مَنْ يؤكد لنا أن هذه العملية سوف تؤدي غداً أو بعد غدٍ إلى نفس النتيجة ؟ إن التجربة تعني التكرار . والتكرار هنا

(1) «Histoire de la philosophie», «Emile Bréhiers», éd, P.U.F. 3 ème tome 1983, p. 969.

أحداث تستوعب الماضي ، ولكنها لا تستوعب المستقبل وبالتالي فإن السببية حدثت
نفساني وليست شكلاً منطقياً .

ولكن « هوسرل » الذي أفنى حياته وهو يتأمل في هذه الإشكالية ، يرد على هذا
الزعم بقوله إنه لا ينبغي الجانب الذاتي النفساني في المعرفة ، ولكن المفاهيم توجد قبل
التجربة . إنها توجد فينا كبشر قبل أن نتلقها ، بدليل أننا سرعان ما نتقبلها ونتمثلها
حين نتلقها .

هكذا تتقابل التجربة عند « هيوم » مع المفهومية عند « هوسرل » ، وذلك من
خلال تقابل الأحداث النفسانية عند الأول مع القوانين المنطقية عند الثاني . فإذا كان
الشيء يتحدد عند « هيوم » بحسبته ، فإنه يتحدد عند « هوسرل » بمماثلته لنفسه عديداً
في ظهوراته المتعددة على الوعي ⁽¹⁾ . فالمفرد مفردٌ سواء كان رجلاً أو شجرةً أو نافذة . . .
الخ . ومربع الوتر يساوي مجموع مربعي الضلعين القائمين في المثلث القائم الزاوية مهما
تعددت ظهورات هذا المثلث . وهذا ما ينطبق على كافة العلاقات المنطقية التي تبرهن
على نظرية « فيثاغورس » مثلاً .

إن اكتشاف الإنسان للرموز العددية وطريقة استخدامها يشكل منعطفاً حاسماً في
تاريخه حيث ينقله من مرحلة « المعرفة الحدسية Connaissance intuitionnelle » إلى
مرحلة « المعرفة القصدية Connaissance intentionnelle »

فالإنسان لم يعد في حاجة للجوء إلى المعرفة الحسية إزاء كل مثلث قائم الزاوية
ليؤكد من صحة نظرية « فيثاغورس » .

هكذا إذاً - وعبر إشكالية النفساني والمنطقي - يبتنى مفهوم القصدية عند
« هوسرل » . وهذا هو ما يعنينا من كل هذا العرض لأن ناقدنا « ريشار » تأثر به كثيراً
حتى أصبح جزءاً من قاموسه النقدي .

فالنفساني لا يحدد كل شيء في المعرفة كما هو الأمر عند « هيوم » ، وإلغا هو جزء
منها . ولتوضيح ذلك نستعمل الكلمة المشهورة التي استعارها « هوسرل » من أستاذه
« برانتانو Brantano » : « كل وعي هو وعي بشيء ما » . وهذا ما يُعبّر عنه في
الفرنسية بـ :

(2) « Toute conscience est conscience de quelques chose »

(1) ibid.

(2) « La phénoménologie », Jean-François Lyotard, éd. P.U.F. Coll : que sais-je, Paris, 1976
p. 15.

فالوعي عند « هوسرل » ليس وعياً ذاتياً ، وإنما وعي الذات بموضوعها « Son objet » .
إن الوعي عند « هوسرل » ليس وعي الذات بنفسها كما هو الأمر عند « ديكارت » :
« أنا أفكر » « ego cogito » ، وإنما هو وعي الذات بشيء خارج الذات : « أنا أفكر بما
أفكر به » « ego cogito cogitatum » .

وتوجه الذات نحو الشيء الذي تريد أن تعيه هو ما نسميه بالقصدية . فالقصدية
هي وعي « الأنا » الذي يفكر في غير ذاته . وكل ما يتجه نحوه القصد يصبح موضوعاً
للوعي . فالوعي الهوسرلي هو وعي الذات بالموضوع .

ولقد استعار « هوسرل » كلمة « القصدية » من أستاذه « برانتانو » « Brantano »
الذي استعارها بدوره من منطق العصور الوسطى⁽¹⁾ . وتجمع هذه الكلمة بين كلمتين ؛
فأما الأولى فهي « intensio » التي تعني خصوصية الإرادة في أن أعني شيئاً . وهذا ما
يفترض وجود هدف ومشروع يستدعيان فعلاً من فاعل الوعي . وأما الكلمة الثانية
فهي « extensio » التي تعني الاختراء . فالوعي يصدر حكماً يهدف به إلى احتواء جوهر
« essence » . وفعل التوجه عند الوعي يتجاوز نفسه ؛ أي يتسامى وهو يتجه نحو شيء
آخر ، في نفس الوقت الذي يكون فيه الشيء المقصود محتوئاً بشكل ما في المعنى
القصدى لفعل التوجه .

ولكن حلولة الشيء المقصود في فعل القصد تُعد بالنسبة لنشاط الوعي خارج دائرة
الوعي مما يسمح للشيء المقصود بالاحتفاظ بموضوعيته الوجودية الخاصة به .

وهذا ما يقودنا إلى التمييز - داخل الظواهرية - بين « الأنا النفسي L'ego
psychologique » و « الأنا المتسامي L'ego transcendental » . وعلى كل من يريد أن
يتبين الموقف الظاهري أن يميز بين هذين النوعين من « الأنا » عند الإنسان . فكل
إنسان يمتلك « أنه » النفسي الذي يهتم بالعالم والتجربة ، ويمتلك « أنه »
« المتسامي » الذي يتفرد على العالم دون أية مصلحة⁽²⁾ .

ويقوم مبدأ الاختزال « La réduction » في الظواهرية على هذا التمييز .
فالظواهرية تعمل من خلال مبدأ الإبعاد ؛ إنها تبعد كل ما هو تجريبي من أجل الوصول
في النهاية إلى الجواهر « Les essences » . والظواهرية تطمح بذلك إلى الانتقال بالعالم من
ظلام التجربة الساذجة إلى البنى مطلقة الشفافية .
إن عملية الاختزال تعني إبعاد كل ما هو زائف من أجل الوصول إلى الحقيقي ؛

(1) « Les philosophes de Platon à Sartre », ibid P.P. 425- 426.

(2) « La philosophie », « Roger Caratin », éd. Seghers, 2 tomes, Paris, 1984, p.p. 138... 141.

إلى ما لا يقبل الاختزال وهو الجوهر . فالجوهر في الكائن الإنساني مثلاً هو « أنا »
 المتسامي وأفكار هذا « أنا » . ويعني آخر نقول : إن الكائن يختزل إلى وعي ومفاهيم
 يعيها هذا الوعي . وأما القصدية في هذا السياق ، فلإنها توجه الوعي نحو الشيء .
 وهذا التوجه هو آخر ما يبقى من فعل الوعي حين تكتمل عملية الاختزال . وفي اكتمال
 عملية الاختزال نكون قد وصلنا إلى اكتمال القصد « L'accomplissement de
 l'intention » ؛ أي إلى المعرفة . والمعرفة تكون كاملة حين يصبح الشيء الذي نتوجه
 إليه بالتفكير داخل الوعي . وتكون ناقصة حين لا ندرك الشيء إلا من بعض
 جوانبه⁽¹⁾

ويقودنا التمييز بين « أنا » المتسامي و« أنا » النفساني إلى مفهوم آخر . ففي
 الوقت الذي يختص فيه « أناي » النفساني - في توجهه نحو الأشياء - بالحقل التجريبي
 من أجل القيام بعملية الاختزال وبلوغ المفاهيم ، يختص « أناي » المتسامي بمراقبة
 حالات وعي . وهذا ما يذكرنا بالكلمة الشهيرة التي قالها « هوسرل » في معرض تحديده
 لمهمته :

« إنني أحاول أن أوجه لا أن أكون ملقناً للذهب . أحاول فقط أن أرى وأن أصف
 ما أرى »⁽²⁾ .

إن مفردات « المراقبة » و« الوصف » و« التوجيه » لا يمكن أن تمر بدون
 صدق في وعينا . فالوصف « La description » أحد أهم المفاتيح لاستيعاب المنهج
 الموضوعي . إنه أحد المفاهيم الكبرى التي تأثر بها « ريشار » واعتمدها في تعامله مع
 النصوص الإبداعية . ولقد رأينا كيف نظر « سارتر » إلى هذا المفهوم ، والأهمية التي
 أولاها له .

إن « هوسرل » يصف فعل الوعي في توجهه نحو الأشياء لاستيعابها . إنه يترك
 الأشياء تفصح عن نفسها بنفسها ليراقب مراحل وعيها بها وصولاً إلى المفاهيم .
 فالظواهرية عند « هوسرل » هي الوصف النفساني المحض لأفعال الفكر التي نصل عن
 طريقها إلى الأشياء المنطقية .

فأما الوصف النفساني فهو « أنا » المهتم بالعالم التجريبي . وأما أفعال الفكر فهي
 الوعي التجريبي الذي لا يتبقى منه في عملية الاختزال إلا القصدية . وأما الأشياء
 المنطقية فهي المفاهيم التي تعيش مع « أنا » المتسامي .

(1) « Histoire de la philosophie », ibid, p. 972.

(2) « Les philosophes de Platon à Sartre », ibid, p. 417.

وفي التحديد التقليدي للظواهرية أنها الطريقة التي تدرس كيفية ظهور الواقع على الوعي⁽¹⁾ . فالظواهرية تهتم بالظواهر التي يتجلى فيها الواقع من أجل الوصول إلى الجوهر . وعلى سبيل المثال ، فإن الأبيض ليس وقفاً على لون الثلج ولكنه يتعدى ذلك إلى ما يصعب حصره من المواد ، كالسوسن والقطن وأوراق الكتاب . . . الخ .

وكل لغة تأتي لتعبر عن هذا اللون بالمفردات الخاصة بها . إن هذه المفردات وتلك المواد ليست إلا مظاهر يتجلى عليها جوهر واحد هو الأبيض . وما تبحث عنه الظواهرية هو الوصول إلى الجوهر عبر المظاهر . وطريقتها في ذلك هي الوصف . ومبدؤها هو الاختزال⁽²⁾ . وما المواد التي ذكرناها آنفاً على سبيل المثال إلا أحداث « نفسانية » يمكن اختزالها . ولكن ما لا يقبل الاختزال هو قصدنا نحو الجوهر عبر مظاهره المتعددة . وقد يقول قائل : وما علاقة كل هذا وذاك بالنقد الأدبي ؟

ما فائدة البحث عن الجوهر في الأعمال الأدبية ؟

ثم أفلا يتضمن البحث عن الجوهر في الأعمال الأدبية تفصيلاً خصوصيتها ؟
ومعنى آخر : ما هي علاقة الظواهرية بمجال بحثنا الآن ؟

إن في وسع الناقد أن يعتمد على الظواهرية في دراسته للأعمال الإبداعية . فهو يستقي منها توجهها في بحثه عن الجوهر دون أن يزعم لنفسه أنه يبحث عن الجوهر الكوني المطلق ، وإنما يبحث عن جوهر هذا العمل الأدبي أو ذاك . وهذا يعني أن الناقد عندما يختزل المظاهر التي يتجلى عليها الجوهر في العمل الأدبي لا يلغي خصوصية هذا العمل . فهو في تكتيس للتفاصيل والخصوصيات الصغيرة إنما يصل في النهاية إلى الخصوصية الكبرى التي يتفرد بها كل عمل إبداعي من سواء .

والمنتج الموضوعي يستفيد من الظواهرية بما تحمله من بنية تعددية . فالدراسة الموضوعية تتجه نحو دراسة الظهورات المتعددة للموضوع الواحد من أجل الوصول إلى البنية الشفافة في النهاية ؛ أعني البنية المفهومية .

لقد كان « هوسرل » يطمح عبر حياته كلها إلى أن يكتب الفلسفة بلغة الحساب⁽³⁾ . ولئن كان « ديكارت » قد اشتغل فلسفاً بروح الرياضيات ، لقد حاول

(1) « Histoire de la philosophie », Ibid, p. 971.

(2) « Expérience et Jugement », « B. Hasser », éd. P.U.F. Coll. Epiméthée, Paris, 1970

انظر الفصلين الأول والثاني من القسم الثالث

(3) « Philosophie première », « B. Hasser », éd. P.U.F. Coll. Epiméthée, Paris, 1970

انظر مدخل الكتاب

« هوسرل » أن يقدم الفلسفة علماً كالأرياضيات (1).

ولكن هوسرل « أفنى حياته عبر هذا الطموح المخفق . فهل يستطيع النقد أن يتوصل إلى ما لم يتوصل إليه الفلسفة » . هذا هو ما يحاول المعاصرون ، وفي طليعتهم النقاد الأسنيون والبنويون .

ولا شك أنه وإن استفاد « ريشار » من هؤلاء وأولئك فإنه يتنمي إلى خطل آخر .

● بهذا نكون قد وضعنا يدينا على مصادر النقد الريشاري دون أن نزعم حصرها بشكل قاطع ونهائي . ولعله ما من سبيل على الإطلاق إلى حصر الناقد في شبكة معارفه وقراءاته . فمثل هذا الطموح يعني العودة إلى حياة الناقد بكل دقائقها وتفصيلاتها . ولكنه إذا كان صحيحاً أن الخطوط الكبرى لا تلمس الخطوط الصغرى في ثقافة الناقد ، فإنه صحيح أيضاً أنها تغطي عليها . وبهذا المعنى يمكن أن نزعم أننا أوفينا مهمتنا حقها من التدقيق والتمحيص .

ولقد كان من الممكن أن نتوغل أكثر في مناقشة مصادر النقد الريشاري . كان من الممكن أن نستوقف « باشلار » ونسأله عن « عناصره الأربعة » وعلاقتها بخصوصية الإبداع . فإذا كانت كل الصور الأدبية تعود إلى هذه العناصر ، أفلا يمكن أن يعني ذلك أنه لا توجد في عالم الإبداع الأدبي إلا أربع خصوصيات ؟ أفلا يضع هذا السؤال منهج « باشلار » كما وضع سابقاً منهج « فرويد » في موقع المواجهة مع الذات ؟ فماذا يقدم لنا - من حيث خصوصية الإبداع الأدبي - أن نعرف مثلاً أن هذا المبدع أو ذاك مصاب بعقدة « أوديب » أو غيرها ؟ وماذا يقدم لنا أن نعرف أن هذا الشاعر « هوائي » وأن ذاك الشاعر « مائي » ؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة تعرفنا بخصوصية المبدع أكثر عما تعرفنا بخصوصية الإبداع . فالفلسفة يمكن أن تزود الناقد بسلاح فعال يعمق فهمه للعمل المنقود . ولكن حذار ، فإن الناقد باستخدامه لهذا السلاح إنما يكتشف الخصوصية الفكرية عند منقوده ، ولكنه لا يكتشف الخصوصية الأدبية .

ولكن ، هل من حقنا أن نسأل هؤلاء الفلاسفة عن خصوصية الأدب ؟ كلا ، فالنقد الأدبي ليس مجال اختصاصهم الدقيق . وحسبهم أنهم زودونا بطرق التفكير نستطيع استخدامها لفهم هذا العمل الأدبي أو ذاك . ولكنه من حقنا ، بل من واجبنا أن نسأل ناقدنا « ريشار » أولاً عن مدى تملكه لهذا السلاح الفلسفي ، وثانياً عن مدى بلوغه

(1) ibid., p. 972.

أو سعيه إلى بلوغ خصوصية الإبداع .

قلنا إنه كان من الممكن أن نستوقف « باشلار » ونسأله . ونقول إنه كان يمكن أن نستوقف « سارتر » ونستجوبه بخصوص « مشروعه الأساسي » ونوجه إليه نفس الأسئلة التي أمكن توجيهها لـ « باشلار » .

وكان من الممكن أن نسأل « هوسرل » عن « جواهره » الفلسفية ، ومدى تأثيرها في التيار النقدي الشكلاني الذي ما انفك يبحس في أمر الوصول إلى قوانين اللغة والأدب . ومما كان يمكن أن نتوقف عنده في هذا المجال هو التطابق بين تعريف « الجواهر » عند « هوسرل » وتعريف « الوظيفة La Fonction » عند الناقد الشكلاني الكبير « فالديمر پروپ V.Propp » . فالجواهر « هو اللامتغير الذي يَبْقَى على نفسه عبر كافة التغيرات »⁽¹⁾ . ووظيفة الشخصية في قصص المجائب عند « پروپ » هي « العنصر الثابت الدائم في القصة أيّاً كانت الشخصية أو الطريقة التي تملأ بها هذه الوظيفة عملها »⁽²⁾ .

كان من الممكن أن نفعل كل ذلك ، ولكن موضوع بحثنا كان سيأخذ اتجاهاً آخر . فما يعيننا في الدرجة الأولى ليس دراسة هؤلاء الفلاسفة ، وإنما دراسة تأثيرهم في النقد الريشاري . ونرجو أن نكون قد حققنا هذا الهدف .

• ويبيى أن نشير إلى أننا في الفصل الأول من دراستنا - بعد هذه المقدمة - سنباشر بدراسة المفاهيم النقدية المؤسسة للمنهج الموضوعي .

• ثم نتلو ذلك - في الفصل الثاني - بتقديم ترجمتنا للدراسة النقدية التي أصدرها « ريشار » عن الشاعر الفرنسي « بول إلوار » . وهي دراسة من إحدى عشرة دراسة في الشعر الفرنسي الحديث جمعها « ريشار » في كتاب بعنوان « إحدى عشرة دراسة في الشعر الحديث »⁽³⁾ .

وتأتي هذه الدراسة تنجيماً للجهود النظرية من حيث إنها تطبيق عملي للمفاهيم النقدية الموضوعية . فلقد فضلنا أن نترك « ريشار » يقلم نفسه بنفسه على أن نقدمه نحن مطبقين منهجه على قطعة من الأدب العربي .

ولقد كانت الترجمة معاناة حقيقية تجرّعنا مرارتها عبر فترة طويلة من الجهد المتواصل وأردنا لها أن تكون نموذجاً أعلى للترجمة الأصلية .

(1) «La phénoménologie», ibid, p. 12.

(2) «Morphologie du conte», «Valdimir Propp», éd. Seuil, coll. points 1965- 1970, p. 31.

(3) «Onze études sur la poésie moderne», éd. Seuil, Paris, 1964.

ولا يعني وأنا أذكر هذه المعاناة إلا أن أتوجه إلى زوجتي الدكتورة « سميرة بن عمو » بالشكر الجزيل لما بذلته إلى جانبي من جهود مضيئة في سبيل إنجاز هذه الترجمة .

• وأما الفصل الثالث الذي سميناه « نقد المنهج الموضوعي » فقد قسمناه إلى ثلاث فقرات أساسية خصصناها - حل التوازي - لتحديد علاقة « المنهج الموضوعي » بمنهج « التحليل النفسي » ومنهج « الموضوعية البنوية » و « المنهج البنوي » . ونكتفي هنا بالإشارة إلى أنه ربما كان من المكتسبات الجانبية لدراستنا الحالية أن تتكامل مع دراستنا السابقة والتي كانت بعنوان « الموضوعية البنوية : دراسة في شعر السياب »⁽¹⁾ .

فدراستنا الحالية كدراستنا السابقة إنما تهدف - في الدرجة الأولى - إلى تكوين نقد تأسيسي يكون منطلقاً لمشروع نقدي كبير . فالتحديث لا يمكن أن يكون بغير تأسيس ، والتأسيس لا يمكن أن يقوم بغير وعي بالحدائق . وهذا ما تطمح دراستنا إلى أن تكون قد ساهمت في إنجازه .

والله من وراء القصد

د. عبد الكريم حسن

(1) « الموضوعية البنوية : دراسة في شعر السياب » - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت 1983 .

الفصل الأول

مفاهيم النقد الموضوعي مفهوم الموضوع

الموضوع هو المبدأ الذي تلتقي عنده كافة المفاهيم التي تؤسس المنهج الموضوعي .
ولعله من قبيل التزيمد أن نشير إلى أن الموضوعية هنا ليست إلا نسبة للموضوع
«Thème» مما يضع الموضوع في المقام الأول بين بقية المفاهيم⁽¹⁾ .

(1) يقترح الدكتور « جوزيف شريم » ترجمة الكلمة الفرنسية «Thématique» إلى « العربية » « موضوعية » ،
وذلك « تجنباً للاثباس » الذي تثيره كلمة « موضوعية » والتي تتميز عادةً عن الكلمة الفرنسية
« Objectivité » .

(مجلة الفكر العربي المعاصر - مركز الإنماء القومي - بيروت - المجلد 23 - ص 112) .
ولما الدكتور « حاشم صالح » فإنه يقترح استخدام كلمة « موضوعية » .
(المرجع السابق - المجلد 40 - ص 22) .

- ولما الذين استخدموا كلمة موضوعية فأكثر من أن يحصروا . ومنهم الدكتور عز الدين إسماعيل والدكتور فؤاد
زكريا والدكتور يوسف خليف . (انظر على التوالي : الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية -
دار العودة ودار الثقافة - بيروت - الطبعة الثانية - 1972 - ص 305 ، النقد الفني : دراسة جمالية وفلسفية -
ترجمة الدكتور « فؤاد زكريا » - مطبعة جامعة عين شمس - القاهرة - 1974 - انظر الفقرة التي بعنوان (النقد
الباطن) في الرسم : . شاعر الحب والصحراء - الدكتور يوسف خليف - دار المعارف بمصر - 1970 ، ص
12-13) . ولقد سبق لنا أن استخدمنا كلمة الموضوعية في كتابنا الذي بعنوان : الموضوعية البنوية : دراسة في
شعر السياب - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت - 1983 .

ولعرض المشكلة نقول :

إن كلمتي «Thème» و«Objet» في الفرنسية تعملان أصلاً نفس العمل ، ولكن الأولى ذات أصل يوناني والثانية
ذات أصل لاتيني (Grand dictionnaire encyclopédique éd. Larousse, Paris, 1982- 1985, 10ème volume, P. 10187, et 7ème volume, P. 7512)
فكل ما هو «Thème» بوصفه موضوع تفكير أو تأمل أو
نظر ، هو «objet» . وكل ما هو «objet» هو «Thème» لأنه قابل لأن يكون موضوع تفكير أو تأمل أو نظر .
ولكن «objet» تكاد من «Sujet» ، ولا تستطيع كلمة «Thème» أن تحقق هذا التبادل . ومن هنا يبدأ
الاثباس في الكلمة العربية « موضوعية » والتي تتضمن المعنيين . ولكن السياق في أغلب الأحيان كثيراً يتميز
للمراد من هذه الكلمة . فإذا حيز السياق عن توليد هذه الضمادة وضعتنا للقابل الفرنسي «objectivité» إلى
جانب الكلمة العربية « موضوعية » في كل مرة تهر فيها عنها ، وتركتنا الكلمة العربية منفردة من غير مقابلتها
الفرنسية حين تهر من «Thématique» وذلك كما فعلنا في الكتب التي بين أيدينا . ويؤس استخدام أيهما

وعلى الرغم من أن دراسة « الموضوع » في الشعر كانت الهمة الأكبر عند ناقدينا
« ريشار » منذ بداية حياته النقدية في عام 1954 ، فإننا لا نعتز عنده على أي تعريف
للموضوع إلا بدءاً من عام 1961 ، وذلك في رسالة الدكتوراه التي قدمها عن الشاعر
الفرنسي « مالارميه » :

« الموضوع مبدأ تنظيمي محسوس ، أو ديناميكية داخلية ، أو شيء ثابت
يسمح لعالم حوله بالتشكل والامتداد . والنقطة المهمة في هذا المبدأ تكمن في تلك
القرابة السرية ، في ذلك التطابق الخفي والذي يُراد الكشف عنه تحت أستاذ
عديلة » (1) .

• أن يكون الموضوع مبدأ « Principe » ، فهذا يعني أنه يشكل نقطة انطلاق عند
« ريشار » . وهو لا يشكل نقطة انطلاق وحسب ، ولكنه يشكل نقطة عودٍ كلياً
دعت الحاجة . فالموضوع بهذا المعنى هو المركز الذي توجه الدراسة الموضوعية بدءاً
منه وعوداً إليه . إنه المبدأ الذي ينظم ويوجه العملية النقدية ، دون أن نفعل أنه المبدأ
الذي ينظم ويوجه العملية الإبداعية . ولنا مع هذا الجانب الأخير شأن في ما يتقدم
من بحث .

• وأن يكون هذا المبدأ « محسوساً » « Concret » ، فهذا يعني أنه يتركز على أشياء العالم
المحسوس . وذلك أن الموضوعية عند « ريشار » تستند إلى قاعدة حسية . ومفهوم
« الحسية » « Sensation » على غاية الأهمية في النقد الريشاري ، وسندرسه في حينه .

• وأما أن يكون الموضوع ديناميكية داخلية ، فهذا ما يعيد - في العمل الإبداعي - إلى
العلاقات الجدلية غير المرفية ، هذه العلاقات التي تتحكم في التفاعل بين العناصر
المكونة للموضوع أو بين الموضوع وغيره من الموضوعات .

• وأما أن يكون الموضوع « شيئاً ثابتاً » « Objet fixe » يسمح لعالم حوله بالتشكل
والامتداد ، فهذا يعني أن الموضوع هو النقطة التي يتشكل حولها العالم الأدبي .
وسنرى بعض الأشكال التي يتراءى لناقدا « ريشار » أن العالم الأدبي يلتف بها حول

« كلمة من الكلمات العربية الثلاث « موضوعية - مواضيعية - موضوعاتية » ، مشروهاً ومبرهاً عن موقفنا من
اللغة . فإذا طلبنا التكثيف والاقتصاد في اللغة انجهدنا إلى استخدام كلمة موضوعية دون أن نرى في ما تثيره من
التباس أية عبة . وكل من يطلع على مفهوم « شكل المحسوس » في هذه الدراسة يجد السخف الكافي لهذا
الموقف . وإذا طلبنا التوسع اللغوي من أجل التحديد والفصل بين المعنيين انجهدنا إلى إحداى الكلمتين
« مواضيعية » أو « موضوعاتية » على ما فيها من ثقل يمين .

(1) « L'Univern imaginaire de Mallarmé », éd. Seuil, p. 24.

الموضوع ، كالأشكال الشبكية والإشعاعية ... الخ .

• وأما مفهوم « القرابة السرية » « Parenté Secrète » والذي أخذه « ريشار » من « مالارميه » ، فإنه يشير إلى العلاقات الخفية التي تنسجها عناصر الموضوع عبر العديد من الوجوه والصور والأشكال في العمل الإبداعي . كما أنها تعطي مؤشراً لدور النقد في الكشف عن روابط هذه القرابة السرية .

والذي نلاحظه أن تعريف الموضوع على هذا النحو لا يخلو من بعض العمومية . ففي الوقت الذي يريد فيه « ريشار » أن يقدم تعريفاً محدداً للموضوع ، نرى الموضوع وهو يحاول الإفلات من يديه . فهناك جوانب لا يغطيها هذا التعريف ، ومن ذلك مثلاً مفهوم « الاطرادية La recursivité » . أولم يعترف « ريشار » صراحة بأنه « لا شيء » أكثر هروبية وضبابية من الموضوع ⁽¹⁾ ؟

وبعد ما يقرب من خمسة عشر عاماً على التعريف السابق للموضوع ، يقدم « ريشار » في حديث أدلى به للإذاعة الفرنسية تعريفه التالي :

« الموضوع وحدة من وحدات المعنى ؛ وحدة حسية أو علائقية أو زمنية مشهود لها بخصوصيتها عند كاتب ما . كما أنها مشهود لها بأنها تسمح - انطلاقاً منها وينوع من التوسع الشبكي أو الخيطي أو المنطقي أو الجدلي - بيسط العالم الخاص لهذا الكاتب » (2) .

ولا شك أن بين التعريفين السابقين مسافةً بيّنة . ولكن هذه المسافة ما تلبث أن تزول حين ندرك أن التعريف الأول تعريف للموضوع في ذاته ، بينما هو في الثاني تعريف له في علاقته مع المعنى . إن التعريف الأول يركز على الدور التنظيمي والتوجيهي الذي يلعبه الموضوع ، بينما يركز التعريف الثاني على مفهوم الحضور الذي يشهده الموضوع في العمل الإبداعي . إن التعريف الأول يفشل اطرادية الموضوع ، في الوقت الذي تحتل فيه الاطرادية لبّ التعريف الثاني . ويلتقي التعريفان على أن الموضوع هو النقطه المركزية التي تنطلق منها وتعود إليها عناصر الكون الإبداعي .

(1) المصدر السابق .

(2) « Océanisme », p. 9 . ولا يوجد تاريخ دقيق لهذا الحديث ، وإنما نعطي تاريخاً تقريبياً . وفي محاضرة النظرية التي ألقاها « ريشار » بتاريخ 1976/2/25 في جامعة « Vincennes » تعريف لا يخرج عن هذا التعريف الذي أدلى به للإذاعة ، ولذا نكتفي بتثبيته في الحاشية : « الموضوع إحدى مفردات المعنى . ويشكل الحق ، فإن الموضوع مقولة من مقولات الحضور المشهود بأهمية نشاطها في العمل الأدبي » .

ولعله لا بد من الإشارة إلى أن التعريفات المتفاوتة التي يقدمها « ريشار » عن الموضوع ، إنما كانت تتطور بتطور دراساته واهتماماته في هذا الميدان . وهذه التعريفات لا تناقض بينها وإنما تتميز من بعضها في التركيز على هذا الجانب أو ذاك من جوانب الموضوع .

وربما كان من المفيد أن نشير إلى التحديد الذي يقدمه قاموس علم اللغة الفرنسي للموضوع⁽¹⁾ . وهو تحديد يربط بين الموضوع والجذر اللغوي « Racine » . فالموضوع هو الجذر اللغوي بعد أن تضاف إليه الحركات التي تجعل منه معنى . فإذا أردنا أن نمثل لذلك في العربية قلنا إن الجذر اللغوي (ك - ت - ب) عبارة عن أصوات « des phonèmes » لا معنى لها ما لم توضع عليها الحركات : فإذا حركتها كلها بالفتحات أعطت فعلاً ماضياً معلوماً ، وإذا حركت أولها بالضم وثانيها بالكسر أعطت ماضياً مجهولاً . فاللغوي يرتبط - في الجذر - بالحركات - التي تحده . ومن هنا يأخذ التحديد اللغوي للموضوع أهميته لأنه يربط بين المعنى والشكل المجرّد .

إن الجذر اللغوي « حاضراً » لذرات المعنى التي تشترك فيها كل المفردات المؤسسة عليه . ولكن تحقق هذا الجذر في شكل معين هو الذي يجعل منه موضوعاً .

ومن الواضح أن « الموضوع » في هذا التعريف هو المعنى الذي يتحقق في شكل لغوي غير قابل للاختزال .

وأما القاموس الفرنسي الفلسفي « Lalande » فإنه يعطي تحديدين للموضوع . في الأول يتكشف لنا الموضوع على أنه « مسألة معروضة » للتأمل أو التطوير أو النقاش . وفي الثاني نرى مقارنة مع جانب « التطوير » الذي رأيناه في التحديد الأول . فاعتماداً على هذه المقاربة يصبح الموضوع « ما يوجه تطويراً عضوياً دون ادعاء بتحديد مسبقاً بشكل كلي . إنه يوجه » ، ولكنه يقبل الصيغ المتعددة التي يمكن أن يأخذها هذا التطوير العضوي تبعاً للظروف أو تبعاً لما يمكن أن يصيبه من إجهاض في بعض جوانبه »⁽²⁾ .

ومن الواضح أن التعريفات التي يقدمها « ريشار » للموضوع ، لا تخرج عما يقدمه المعجمان المذكوران . بل إن « ريشار » يحاول الجمع بين اللغوي والفلسفي حين يقول « إن النقد الموضوعي علم معنى قصدي ، ينظم محتوى العمل الأدبي بموجب مشروع يرتبط بـ (أنا) خاصة »⁽³⁾ .

(1) «Dictionnaire de Linguistique», éd. Larousse, Paris, 1973. Voir les termes «radicals», et «Racine».

(2) Dictionnaire «Lalande André», «vocabulaire technique et critique de la philosophie», éd. P.U.F. Paris, 1950, p.p. 1123-1124.

(3) Ofratème.

والمهم في الأمر هو أن الموضوع يشكل المحور النقدي الذي تدور حوله أعمال « ريشار » منذ بداياتها الأولى . لقد كان مفهوم « الموضوع » بكرة ما لبثت أن تمت واكتسرت على مرّ السنين بما وهبها « ريشار » من نظر نقدي عميق . فلقد لاحظ منذ كتابه الأول أنه :

« في الأشياء وبين الناس وفي قلب الإحساس والرغبة واللقاء ، تتأكد بعض الموضوعات الأساسية التي تنسّق الحياة الأكثر سريرة وتنسّق التأمل في الموت والزمان »⁽¹⁾.

ومن خلال هذه الملاحظة نستطيع أن نضع يدينا على أمرين مهمين جداً في ما يتعلق بالموضوع :

- فمن جهة ، نستطيع أن نلاحظ مع « ريشار » أن بعض الموضوعات تعاد نفسها في العمل الإبداعي . وهذا ما يقودنا إلى التأمل في مفهوم « الإطارية » .

- ومن جهة أخرى ، فإن هذه الموضوعات تقوم بمهمة تنسيق الحياة الحقيّة في العمل الإبداعي . وهذا ما يقودنا إلى التأمل في الوظيفة النوعية التي يشغلها الموضوع .
فأما عن الإطارية فإن « ريشار » يقرر أنها :

« هي المقياس «Le Critère» في تحديد الموضوعات . فالموضوعات الكبرى في عمل أدبي ما ، هي الموضوعات التي تشكل المعنوية غير المرئية «l'invisible architecture» لهذا العمل . ولذا فهي تزودنا بمفتاح تنظيمه . وهذه الموضوعات هي التي تتطور على امتداد العمل الأدبي ، وهي التي تقع عليها عبئاً بغزارة استثنائية . فالتكرار أينما كان دليل على الهوس »⁽²⁾.

إن استخدام « ريشار » لمصطلح الهوس «Obsession» من أجل تعزيز مفهوم الإطارية أمرٌ على غاية الأهمية لأنه يشكل أحد مفاتيح العلاقة بين المنهج الموضوعي ومنهج التحليل النفسي . ولكن ما يعنينا الآن هو التأكيد على أهمية المعادة في العمل الأدبي ، وما ينتج عن ذلك .

فإذا كانت معادة الموضوع لنفسه على هذه الدرجة من الأهمية ، فإن الموضوع يتجسد في كلمات . وهذا ما يضع ناقدنا أمام إشكالية العلاقة بين الموضوع والكلمة . وإذا كان الموضوع يعاود نفسه من خلال معادته للكلمات التي تجسده ، فإنه لا بد من

(1) «Littérature et sensation», Ed. Seuil, Paris, 1954, p. 14.
(2) «L'univers imaginaire de Mallarmé», p. 24.

حصر هذه الكلمات أولاً . وهذا ما يضع ناقدين أمام إشكالية أخرى وهي إشكالية الإحصاء .

فكيف ينظر « ريشار » إلى هاتين المسألتين ؟
على الرغم من أنه لا جدال في ما تقدمه الإحصائيات ، فإنها لا يمكن أن تقود إلى حقائق نهائية . فالموضوع يتعدى الكلمة غالباً بشموليته . وامتداده . . . ومن ثم تبض صعوبة أخرى : فبناء معجم للتواتر اللفظي «Un lexique des fréquences» في العمل الأدبي يفترض أن معنى الكلمات يبقى ثابتاً من موقع إلى آخر . والحقيقة أن معنى الكلمة يتغير ، سواء في ذاته ، أو في ما يلفه من معانٍ تدعّمه وتجعل منه معنى . . . فالمعاني لدى تناولها موضوعياً لا تؤخذ إلا بطريقة شمولية «Globale» متعددة القيمة «Multivalente» ، طريقة التكوّك ، مما يعني تفادي الجمود في معجم التواتر اللفظي الذي يبينه المنهج الموضوعي .

فلا الدراسة الرياضية ، ولا الجرد الشامل سعياً وراء حصر الموضوعات ، يمكن أن يبلغ غاية الموضوعات وثرامها . ولا يبقى في النهاية إلا الدقة والصبر في قراءة النص . فالدقة والصبر هما اللذان يقودان إلى القوانين الداخلية للرؤيا والخيال⁽¹⁾ .
وعلى هذا فإنه يتوجب علينا أن نتناول مفهوم الإطارية بشيء من التحفظ . إنه يتوجب علينا أن نتقبل هذا المفهوم دون أن نستسلم له ؛ أن نعلّم معياراً ، دون أن يكون المعيار الوحيد . فلتن كانت الإطارية معياراً ضرورياً لتحديد الموضوعات ، إنها لا يمكن أن تكون المعيار الوحيد . فبأي معيار تكتمل الإطارية ؟

إن الغزارة ليست المعيار النهائي لتحديد الموضوعات المهيمنة في العمل الأدبي . فمن التكرار ما قد يكون بلا قيمة دالة أو معنى جوهري . وربما كان الأهم من ذلك هو القيمة الاستراتيجية للموضوع أو موقعه الجغرافي .

وكثيرة هي التصورات التي تركز حياتها في النقاط الحساسة ، أو في ما يسميه « مالأرميه » و نقاط التقاطع « Points d'intersection » ، فتكون بذلك قادرة على إدخال القوانين التي تنظم حقول التجربة المتعددة . وعلى سبيل المثال ، فإن صورة العري « la nudité » عند « مالأرميه » تسيطر على الحقل الإثاري ، ولكنها تمتد بغوذها إلى مجالات من الفكر الأشد صفاء ؛ مجالات من التصوير الجمالي والميتافيزيقي

هكذا يبدو لنا الموضوع عنصراً يتعدى بغيره ، مما يسمح لنا بلدح المجال الداخلي للعمل الأدبي في كل الإنجماهاات ، أو قل إن الموضوع مفصلٌ يسمح للعمل الأدبي

(1) للمصدر السابق ، ص 25 .

بالترباط في كيان دال⁽¹⁾ . ويخلص « ريشار » إلى هذه النتيجة المكتفة :

إن قيمة أي موضوع إذا ، تتحدد من خلال إلحاحيته «Sa capacité d'insistance» وقدرته على التفصيل «Sa puissance d'articulation» . ولا تأخذ الموضوعات معنى إلا من خلال علاقة الواحد منها بالآخر في هذا الفضاء العالمي «espace mondain» والحميمي «Intime» في نفس الوقت . هذا الفضاء الذي يسميه « جورج بوليه » بـ « المسافة الداخلية distance intérieure » ، « جان ستارونسكي » بـ « العين الحية L'œil vivant » ، وأسميه بـ « الكون التخيليل Univers imaginaire »⁽²⁾ . إن قدرة الموضوع على التفصيل تُكسب الموضوع أهمية نوعية . فكما يتحدد الإنسان بعلاقاته ، يتحدد الموضوع بعلاقاته مع الموضوعات الأخرى . إنه يكتسب معناه من خلال ما يعقده مع غيره من وجوه ارتباط :

« فال موضوعات تميل إلى أن تتنظم كما يحدث في البنى الحية . إنها ترباط في مجموعات مرنة يهيمن عليها قانون « التشاكل Isomorphisme »⁽³⁾ » والبحث عن أفضل توازن يمكن⁽³⁾ .

* ويميز « ريشار » من الموضوع عنصراً أكثر خصوصيةً ومحسوسيةً «Plus concret» وهو الترسيم «Le motif» . وهذا العنصر يتشر على امتداد العمل الأدبي ؛ بمعنى أنه يتكرر ويرتبط ويتسجل بطريقة متميزة .

ومن الأشياء التي تعدّ ترسيمات واضحة عند « پروست » مثلاً ، يقدم « ريشار » أمثلة الزهر والسّمك والمصباح والحد والناقوس . . الخ .

ويشير « ريشار » إلى أن الدراسات الموضوعية عند سابقه لم تكن تميز بين الموضوع

(1) للمصدر السابق ، ص 25-26

(2) «Otrabème», p. 9

(3) نقول عن بُنين من مستويين مختلفين إن بينهما تشاكلاً حينما يبدآن نمطاً واحداً من العلاقات التركيبية . فحين تكون القوانين التركيبية المصرية مثلاً مطابقة للقوانين التركيبية في علم للمعنى نقول إن بين علم الصرف وعلم للمعنى تشاكلاً .

وحيث يمكن أن نوضح مفردات إحدى بنات المعنى في لغة ما ، مفردةً مفردةً ، في علاقة مع مفردات إحدى بنات المعنى في لغة أخرى ، نقول إن بين اللغتين تشاكلاً معنوياً .

ومن الواضح أن درجة التشاكل تختلف باختلاف التشاكليات التي نضمها مقابل بعضها . وفي علم اللغة فإن المشكلة الأهم هي معرفة حضور أو غياب التشاكل بين الواقع اللغوية والاجتماعية والثقافية . انظر :

«Dictionnaire de linguistique», Ibid, voir , «Isomorphisme».

(3) «L'Univers imaginaire de Mallarmé», Ibid, p. 26.

والترسيمة : أعني أنها لم تكن تميز بين المستويات المتفاوتة المحسوسة مما كان يقود غالباً إلى خلط .

ولكن « ريشار » لا يتوقف عند هذا الحد ، بل يتوغل أكثر في عملية التمييز حين يلاحظ أن الترسيمية بحد ذاتها ليست على درجة واحدة من المحسوسة « Concrétude » . فإذا كان السمك ترسيمية ، فإنه يمكن أن يتفرع عنها أنواع أكثر خصوصية . وتكتسب هذه الترسيمية خصوصيتها من خلال مجموعة أنواع السمك الخاصة بها . وكل نوع يمكن أن يرتبط بشخصية معينة في العمل الأدبي . فهذا النوع معروض لفلان ، وذاك معروض لآخر ، مما يجعل الترسيمية تتدرج في طريقي متعددة المحسوسة .

فأية رابطة إذاً بين الموضوع والترسيمة ؟
هذا ما سنؤجل الخوض فيه إلى الفقرات التالية .

مفهوم المعنى

• لفهم المعنى عند «ريشار» لا بد من استجوابه ، ولاستجوابه لا بد من وصفه ، ولوصفه نستعين بتصنيفه وتنظيمه :

فالقراءة الموضوعية ليست قراءة تأويلية «Interpretative» ولا تفسيرية «Explicative» ولكنها وصف «description» شامل يمكن تسميته بالجرد أو التنفيد «Inventaire ou répertoire»⁽¹⁾ .

ومصطلح الجرد هنا ، لا يحمل مفهوماً كمياً وحسب ، ولكنه يحمل مفهوماً نوعياً حيث يتم وضع العناصر المتألقة في حقل واحد .

إن مصطلحات «الجرد» و«التنفيد» و«التصنيف» تنتمي إلى عالم واحد هو عالم الوصف ؛ وصف المعنى . فما الغاية التي تنطوي عليها عملية الوصف هذه ؟

إن الغاية تنطوي على تصنيف عناصر الدلول «Les éléments de signifié» في العمل الأدبي بما يعينه إلى الإرتسام في مشهد «Paysage» إدراكي وخيالي فريد⁽²⁾ .

ولكن ، ما هي الرغبة التي يحققها وصف هذا المشهد ؟ وما هي طبيعة الرغبة التي تحرك عملية التصنيف هذه ؟

إنها الرغبة في السعي نحو التجانس «Cohérence» ، هذا التجانس الذي يتجلى في رسم مجموعة العناصر المروضة للدراسة كنظام «Système» متسق ذي خصوصية .

(1) المحاضرة النظرية .

(2) المصدر السابق .

والهدف من المنهج إذاً هو اكتشاف الغرادة «La singularité» في هذا النظام وتمييزه من غيره في الأعمال الأدبية الأخرى⁽¹⁾.

• إن تصنيف المعنى عند «ريشار» يعني وضعه في مقولات «catégories». وكل مقولة تنطوي على مجموعة من النظائر التي يمكن إبدالها من بعضها. وهذا ما يسمى في الفرنسية بـ «Paradigme». وستطلق عليه في العربية اسم «سلسلة الأمثال». وتشير «سلسلة الأمثال» إلى إمكانية الاختيار داخل الحقل الواحد. وهي إمكانية مفتوحة للمخيل⁽²⁾.

إن مصطلح «سلسلة الأمثال» ينتمي إلى الآلسنيات الحديثة «La Linguistique» مما يعزز الصلة بين النقد الريشاري وعلم اللغة الحديث.

كما أن مصطلح «المقولة» مصطلحٌ فلسفي مما يعني ارتباط الفلسفة بالنقد عند «ريشار». ولكن، لنكن هنا على حذر. فلقد وجدنا لتونا أن الموضوع إحدى مقولات المعنى. وإذا تعود إلى الفلسفات التي حدثت مقولات المعنى، فإننا لا نلاحظ أن الموضوع يشكل واحدة منها. وهذا ما يقضي إلى النتيجة الأولى في دراستنا لمقولات المعنى عند «ريشار». فـ «ريشار» يستعير هذا المصطلح من الفلسفة دون أن يحتفظ له بأبعاده التي حدثتها الفلسفة. وإذاً، فما هي المقولة في النقد الريشاري؟

المقولة قاعدةٌ يستند إليها «ريشار» في تصنيف المعنى في العمل الأدبي. وكل ما يُستخدم في تصنيف المعنى يسميه «ريشار» مقولة. فإذا لاحظ أن العمق «La profondeur» عند شاعر معين هو القاعدة التي يستند إليها شعره، سَمَّى العمق مقولة. وإذا لاحظ أن العمودية «La verticalité» هي الظاهرة التي تشغل شاعراً آخر، سَمَّى العمودية مقولة... وهكذا.

والأمر بدسبي، فما دام العمق موضوعاً، والموضوع مقولةً، فإن العمق مقولة. وهكذا يبدو أن كل ما هو مطردٌ في العمل الأدبي يشكل مقولةً عند «ريشار». ولقد لاحظنا أن «الاطرادية» مفهوم على غاية الأهمية، فهو الخطوة الأولى في النقد

(1) للمصدر السابق.

(2) وذلك بالمقابلة مع ما ستطلق عليه اسم «السلسلة التأليفية» كترجمة للكلمة الفرنسية «syntagme». إن سلسلة الأمثال تعمل من خلال علاقة الغياب «in absentia» بحيث يتم التساؤل من الوحدة اللغوية المستخدمة من خلال ما كان يمكن أن يُستخدم مكانها. ففي الجملة «نام الطفل» مثلاً نسلل عن استخدام الفعل «نام» دون الفعل «وقد» أو ما يمثله. وأما سلسلة التأليف فإنها تعمل من خلال علاقة الحضور «in presentia» بحيث يتم وصف الوحدات اللغوية من خلال تحققها بالفعل في الجملة إلى جانب بعضها، وكلما امتدت الجملة اتسع مجال الوصف.

الريشاري . هذا من الناحية الكمية ، فأما من الناحية النوعية ، فإن « سلسلة الأمثال » تعني العمل على المستوى العمودي ؛ أي وضع العناصر التي يمكن إبدالها من بعضها في حقل واحد . فهذه العناصر ترتبط مع بعضها بصلة قرى . وعلى هذا ، فإن « سلسلة الأمثال » تقدم أداة نوعية من أدوات تصنيف المعنى . وسواء في ذلك العناصر التي تنتمي إلى عالم اللغة ، أو العناصر التي تنتمي إلى عالم الصورة والخيال .

ولما كان الموضوع أهم أساس تصنيف المعنى ، فإنه أهم مقولة في النقد الريشاري .

● ولكنه لا بد من التذكير بتصنيف آخر ينطلق من الموضوع ، وهو التصنيف الذي يميز بين الموضوع والترسيمة . فهذا التمييز يفيد كثيراً في تصنيف المعنى . وذلك لأن الترسيمة تدل على اختيار عند الكاتب . فالترسيمات معروضة في العمل الأدبي بشكل غير منظم ، ولكن كلاً منها يتعلق بسجل خاص للمعنى . ويجب أن يفهم كمحطة لرغبة إيجابية أو سلبية . وهنا نتوقف قليلاً لنجيب على سؤال تركته معلقاً في حينه ، ونخص العلاقة بين الموضوع والترسيمة :

« فالموضوع هو المقولة التي توجد على شكل « سلسلة أمثال لغوية »
« Paradigme Linguistique » . ومن هنا ، فإنه ليس من قبيل الصدفة أن يكون « مارسيل پروست » مؤسس النقد الموضوعي ، لأن عمله بحث عن الاختيار الممكن داخل الحقل الواحد .

إن الموضوع يوجد كـ « سلسلة أمثال » لغوية تحتوي وتمثل في داخلها أنواع الترسيمات التي تأتلف مع بعضها في مجموعة مقولاتية واحدة .

وهكذا ، فإن تحليل الموضوع ووصفه ، يعني تعيين الترسيمات المتنوعة في داخله . وهذا ما يعني تحديد هذه الترسيمات من خلال اختلافها واختلافها . فهذه الترسيمات المتكررة في العمل الأدبي هي التي تحدد - على طريقته الخاصة - بعض المفاهيم الأدبية فيه ⁽¹⁾ .

إن تصنيف الموضوع في ترسيمات يعني أن الموضوع يتطور في العمل الأدبي حسب نسق هذه الترسيمات التي تلتقي في داخله . وهذا ما يقود « ريشار » إلى اعتبار القراءة الموضوعية قراءة « lecture sérielle » أعني قراءة أنساق من الترسيمات التي تلتقي على أساس المنطق المقولاي . وكما أن للموضوع يتطور حسب الدراسة النسقية

(1) للحاضرة النظرية .

لترسيماته ، فإن الترسيمية تتطور حسب المقولات الموضوعية التي تلتقي في كل موضوع وتؤلفه كموضوع منفرد . أول يقل « ريشار » إن المنهج الموضوعي بحثٌ عن المعنى في كل الاتجاهات⁽¹⁾ ؟ أوليس البحث عن المعنى عند « ريشار » مسحاً لحقول هذا المعنى ؟

هكذا ينتقل « ريشار » على محورين ؛ فمن المقولات الكبرى إلى جزئيات المعنى ، والعكس صحيح . إنه يلتقط جزئيات المعنى منطلقاً من المقولات الكبرى ، ويصل إلى المقولات الكبرى عبر جزئيات المعنى . ومثله في ذلك قول « بروس » :

« إن أدنى رغبة فينا - وإن لم تكن أكثر من عنصري وحيد كالإيقاع - قابلة في ذاتها لكل العلامات الموسيقية الأساسية التي تقوم عليها حياتنا »⁽²⁾ .

ويعلق ناقدنا على هذا بقوله :

أفلا يديننا « بروس » بهذه الكلمات إلى طريقة لفراسته ؟ . هكذا سنستعيد الإصغاء إلى العلامات الموسيقية لهذا اللحن الأساسي ، وذلك عبر الفرازة في كل لحظة معاشة مكتوبة . سنصف كل رغبة مهما صغرت نستخرج منها ونستخرج عبرها الوجوه الحسية والغريزية الكبرى ؛ الوجوه التي تنظم انبثاق الرغبة بطريقة نوعية . وهكذا نتوصل إلى رسم الاتجاهات الدالة لحضور إزاء العالم . ولقد تعرفنا - عبر سلسلة من التحليلات النصية الدقيقة - إلى ثلاثة حقول أساسية وأعدنا بناءها ، وهي الحقول التي تتوظف فيها القدرة « البروسية » على الرغبة ؛ إنها حقول المادة والمعنى والشكل⁽³⁾ .

ويضرب « ريشار » مثلاً لذلك ترسيمة « الزهرة » عند « بروس » . ويعدد مثاله أكثر حين يأخذ زهرة « الغريب Le chrysanthème » فيقول :

« إنه يتوجب علينا أن نحلل هذه الزهرة كمركب لوني ، فهي نوعٌ من الأحمر . كما يتوجب علينا أن نحللها كمركب حراري ، فهي درجة من الانتهاب . ويتوجب أيضاً تحليلها كمركب حيمي ، فهي زهرةٌ حانيةٌ بذاتها ، حانيةٌ بما تنطوي عليه من كناية ؛ إنها مستسلمةٌ لجو الغرفة ... للستارة ... للمجسد المرغوب الذي هو بدوره مجسدٌ مغلق .

وهو الغريب « زهرةٌ مفتوحةٌ حتى في انغلاقها . إنها نموذج الزهر المفتوح للمغلق الذي يحمل إضافة إلى كل ذلك قيمةً تركيبيةً من الناحية العددية . أفلا

(1) انظر الحاشية رقم (3) في الصفحة (37) من كتابنا « الموضوعية البنوية : دراسة في شعر السياب » ، صادر من المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت .

(2) «A la recherche du temps perdu», 6d. Pléiade, 3ème volume, p. 626, Paris, 1954.

(3) «Proust et le monde sensible», Ed. seuil, Paris, 1974, p. 7, J. J. Pierre Richard.

تثب إلى الذهن صورة أوراق التريجات التي تؤلف كرة واحدة ⁽¹⁾ ، هكذا تتضافر تتقاطع تتفصل مقولات عديدة في عنصر واحد يشكل خصوصية زهرة « الغريب » عند « بروس » . وهكذا تشكل الترسيم الحسية ، ويصبح من اليسر البدء من هذا - وعلى المستوى العملي - أن نصف وندرس كافة الترسيمات والموضوعات .

* إن تصنيف عناصر المعنى على أساس مقولاتي ، يعني أن نضع كل مجموعة من العناصر في سلسلة المقولة التي تنتمي إليها . ولكن هذا التصنيف الذي يقوم على أساس الاختلاف لا بد أن يترافق مع تصنيف آخر يقوم على أساس الاختلاف . فالتقاء العناصر مع بعضها ذو دلالة ، وتباينها عن بعضها ذو دلالة أيضاً . ومن هنا فإن البحث عن المتفق والمختلف في عناصر المعنى يشكل أساساً متيناً لتصنيف المعنى ووصفه : فالنقد التصنيفي الحق ، ينبغي أن ينضم إلى استيعاب نوعي للفوارق الدالة «distance Signifiante» في بحثه عما يوحد ويفرق .

إن معرفة ما يفصل « أوزيريس » عن « أبولون » وما يفصل « أوزيريس » عن نفسه لا تقل أهمية عن معرفة ما يجمع بينها ⁽²⁾ .

* وينتج عن هذا التصنيف تصنيف آخر يقوم على أساس ما يفر منه الشاعر وما يغطيه به :

« فالقراءة الموضوعية مسحة لحقول حسية معينة «Champs sensoriels» من أجل تحديد أهم الخيارات الشخصية الفاعلة فيها ، وكيف ترسم على كل مستوى من المستويات المتقودة دلالات الأشياء المرغوب فيها ، أعني العناصر الإيجابية التي ينتقيها الشاعر ويوظفها ، ثم كيف ترسم دلالات الأشياء المرغوب عنها ، أعني العناصر الإيجابية التي ينتقيها الشاعر ويوظفها ، ثم كيف ترسم دلالات الأشياء المرغوب عنها ، أعني ذلك المجال الذي ينبله الشاعر ويرفضه ويستبعده . هذا علماً بأن الحد الفاصل بين المرغوب فيه والمرغوب عنه ليس جلياً على الدوام ، ولكنه في تغير مستمر . وفي معظم الأشياء التي يراد تحليلها موضوعياً تختلط هاتان القيمتان . ويعتمد تطور النص - في جانب كبير منه - على استخلاص ما في هذا الشيء أو ذاك من غبطة أو نفور وفق هذا الترابط أو ذاك مع أشياء أخرى ⁽³⁾ .

(1) المحاضرة النظرية .

(2) «Ormes études sur la poésie moderne», J.P. Richard, éd. Seuil, Paris, 1964, p. 10.

(3) المحاضرة النظرية .

والمهم في كل ذلك أن يكون المدلول دالاً . فالتصنيف الذي تخضع له عناصر المدلول في العمل الأدبي لا بد أن يكون ذا دلالة ، أن يكون حاضناً لاتجاهات تحدد مسار المعنى ، وترتبط مع بعضها في علاقات :

« وهذا ما يعيدنا إلى كتاب آخرين كـ «Bina Vanger» تلميذ « فرويد » الذي أطلق على ذلك اسم بعض الاتجاهات الدالة للكون الموصوف . ومفهوم الاتجاهات الدالة «Directions significatives» على غاية الأهمية لأنه يغطي السجل المجرد والسجل المحسوس في آن واحد . فالاتجاه الدال هو في نفس الوقت اتجاه في المكان «Sens» وتوجيه للمكان «Orientation» : إنه معنى «Signification»⁽¹⁾ .

ولعله من المفيد هنا أن نشير إلى أن « ريشار » يلعب على كلمة «Sens» . فهذه الكلمة تعني « اتجاهاً » وتعني « معنى » حيث يصبح الاتجاه معنى والمعنى اتجاهاً لأنه يقود إلى معانٍ أخرى ترتبط مع بعضها وتعقد نقاط التقاء .

ومن هنا يجب التأمل طويلاً في مصطلحات يستخدمها « ريشار » كـ « اتجاه Direction » - « مسار Trajet » - « بُعد dimension » لأنها توحى بمعنى الدلالة ودلالة المعنى في النقد الريشاري . و« ريشار » يستخدم مصطلحات الفروق والأبعاد والاتجاهات ويرددها غالباً بمصطلح « دالة Signifiantes » لأنها ما لم تكن دالة لا تكون ذات قيمة . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، فإن استخدامه لهذه المصطلحات يعطي انطباعاً بتشكيل البذور الأولى لعلم الدلالة في إحساسه النقدي .

ونقول « إحساسه » لأنه لا بد من الاعتراف بأن علم الدلالة «La sémiologie» كان وما يزال في مهده . كما أنه لا بد من الاعتراف بأن ناقدنا كان يتطور بتطور علوم اللغة وعلم الدلالة .

ولأول مرة يستخدم فيها « ريشار » مصطلح علم الدلالة في كتابه عن « بروس » :

« إن النقد الموضوعي الذي يكشف هنا عن معنى الرغبة ورغبة المعنى إنما يستجوب علاقته القوية بالتحليل النفسي وعلم الدلالة »⁽²⁾ .

وبعد عامين من ذلك يعلن « ريشار » عن الغاية التي تنطوي عليها عملية الوصف

(1) للحاضرة النظرية .

(2) «Proust et le monde sensible», ibid.

في المنهج الموضوعي فيقول :

« إن الغاية تنطوي على تصنيف عناصر المدلول في العمل الأدبي

... »⁽¹⁾.

وفي موقع آخر :

« النقد الموضوعي نقد للمدلول ، أو لنقل ، إنه نقد مقولاتي يهدف إلى

سبر السجلات الأساسية - حيث يتشتر المعنى في كل عالم أدبي خاص - ووضع

هذه السجلات من بعضها موضع التجانس »⁽²⁾.

ولكن ، إذا كانت القراءة الموضوعية تنصبّ على دراسة عناصر المدلول ، وإذا كان

المدلول دالاً كما وجدنا للتو ، فما هي العلاقة بين هذين المفهومين : الدال والمدلول ؟

هذا ما سنؤجل الخوض فيه إلى موضع آخر من هذا البحث حين نستجوب علاقة المنهج الموضوعي بالمناهج الأخرى .

• إن تصنيف المعنى يقوم على استجابته . وفي استجوابنا للمعنى « لا بد من أن نطرح كافة التساؤلات الممكنة على مقولاته . فلماذا أردنا أن تنتقل إلى الجانب التطبيقي عند « ريشار » - وليكن مستمداً من دراسته عن « پروست » - . نوجب علينا أن نطرح تساؤلات من هذا النوع :

- في ما يخص مقولة المكان : كيف يتشكل المكان عند « پروست » ويكتسب

أهمية ؟

ما الاتجاهات الخاصة والمجاور التي يتظم بموجبها المكان ؟ كيف يتخلو الجسد

« الهروستي » مستقره وسط العديد من الإمكانات المتاحة ، وذلك عبر المقابلة بين

المقولات القاعدية « catégories de Base » كالقريب والبعيد ، والمغلق والمفتوح ،

والأفقي والعمودي ؟ ثم كيف تتوجب الإفادة من المقابلة داخل مقولة العمودي مثلاً

بين الأعلى والأسفل ؟ ... الخ .

- وفي ما يخص مقولة الزمان : ما الصيغ الخاصة بالزمن « الهروستي » ؟ ما الأزمة المحيطة

إليه ؟ وما الأزمة الجسدية ؟ وهل هناك من أزمة حيادية ؟ ثم كيف تتم فصل هذه

الصيغ المتعددة في نسج العمل الأدبي ؟ ... الخ .

- وفي ما يخص الأشياء أو الأغراض « Les objets » التي يتناولها « پروست » : ما الأشياء

(1) : المحاضرة النظرية .

(2) « Ofratèmes », ibid.

التي تركزت عليها الرغبة بشكل خاص ؟ وما الصفات النوعية داخل هذه الأشياء من سماكة أو كثافة أو سيولة ؟ ... الخ .

- وفي ما يخص الأجساد : أي نمط من الأجساد يتشوق إليه « بروس » ؟ وما هو مقام الجسد في أعماله ؟ ... الخ .

- وفي المجال الحسي : كيف تتوزع الألوان ؟ وكيف تنظم الأشكال والأصوات والحركات والمذاقات ؟ ومعنى آخر ، كيف تتحدد الحسية نفسها ؟ ... الخ .

هكذا يقترب المرء في نهاية طرح هذه الأسئلة مما يسميه « بروس » بالنوعية الشخصية للحس « La qualité personnelle de la sensation » . ويحدد « بروس » هذه النوعية على النحو التالي : إنها الجوهر النوعي لإحساس الآخر ؛ جوهر لا يمكن النقاد إليه عن طريق الحب ، ولكن الفن وحده هو الذي يسمح لنا ببلوغه⁽¹⁾ . وفي ضوء ذلك يمكن أن نفهم لماذا يعدّ « بروس » المعلم الأول لهذا النمط من القراءة ؛ نمط القراءة الموضوعية . فلقد حاول « بروس » - وفي نصوص شهيرة - أن يحلل جوهر الحس الشخصي هذا . ودراسات « بروس » وهي تلمح العنصر الحسي إنما تربطه بخلاصة من نوع ذهني أو وجودي ، وهكذا تؤخذ الأشياء في الطريقة الموضوعية .

ولعل في هذا ما ينقلنا إلى مفهوم من المفاهيم القاعدية في المنهج الموضوعي ، وهو مفهوم الحسية « La sensation » . ألم نجد في ما تقدم من بحث أن القراءة الموضوعية مسّح لحقوق حسية معينة من أجل تحديد أهم الخيارات الشخصية الفاعلة فيها ؟⁽²⁾ . وإذا ، فكيف يتحدّد مفهوم الحسية ؟

(1) المحاضرة النظرية .

(2) نفس المصدر .

La Sensation الحسية مفهوم

تقول أسطورة الخلق عند اليونانيين القدماء : « في البدء انبثقت «أورينوميه» Euryomé - إلهة كل الأشياء - عارية من السديم . ولما لم تجد شيئاً صلباً تضع أقدامها عليه ، فصلت البحر عن السماء ، وراحت ترقص على الموج متجهة نحو الجنوب . وفي عبورها اكتسبت الريح المبوب وجهاً متميزاً أتاحت للإلهة القدرة على الخلق . وبينما كانت الإلهة تتابع على الطريق خطاها الراقصة ، أمسكت بريح الشمال وفركتها بين يديها فكان أن ظهر الثعبان الكبير «Ophion» . ومضت «أورينوميه» في رقصها تدفئة لنفسها . كانت ترقص أمام الثعبان على نحو وحشي مسمور ، مما أهاج رغبته نحوها . فالتفت حول أعضائها الإلهية واتحد بها . وما كان من ريح الشمال إلا أن تحولت إلى ريح محسية . وهذا ما يفسر لماذا تترك الأفراس أردافها للريح ، وتضع للعالم مهورها دون مساعدة الخيول . وعلى هذه الشاكلة أصبحت «أورينوميه» أمّاً . ومن ثم ، أنحلت «أورينوميه» شكل الحمامة ، ثم ما لبثت أن حضنت على الأمواج ، وباضت - في هذه اللحظة المؤاتية - البيضة الكونية .

وبناء على طلبها قام الثعبان بالالتفاف على البيضة حتى فقس وتكسرت . ومن هذه البيضة خرج أطفالها ؛ أعني كل الموجودات : الشمس والقمر والكواكب والنجوم والأرض بجبالها ... أنهارها ... أشجارها ... نباتاتها ... وكل الكائنات الحية . ثم اختارت «أورينوميه» والثعبان مستقراً لها قمة الأولب . ولكن الثعبان أثار حفيظتها حين أعلن أمامها أنه صانع الكون . فلم يكن منها إلا أن سحقت رأسه بكعب قدمها ، وحطمت أسنانه ، وفتته إلى الكهوف الموحشة في أعماق الأرض ... الخ⁽¹⁾ .

إن كل شيء في هذه الأسطورة يشهدنا إلى أن نصنّف بها دراستنا لمفهوم الحسية عند «ريشار» .

فالحظة الأولى من عملية الخلق ؛ لحظة الاحتكاك الفيزيائي ، هي التي يحاول

(1) لمقالة في الأسطورة ، وأسسا الاجتماعية والدينية والتاريخية ، انظر :

«Les Mythes grecs», P. 29- 30- 31 «Robert Graves», Ed. Fayard, 1967, Paris. Traduit de l'anglais par «Moumri Hafes».

« ريشار » أن يلتقطها في العمل الإبداعي . ففي كتابه « شعر وعمق » يقول
« ريشار » :

« لقد حاولت أن أركز جهودي - فهماً وتعاطفاً - على تلك اللحظة الأولى
في عملية الخلق الأدبي ؛ اللحظة التي يولد فيها العمل الأدبي من الصمت الذي
يسبقه ويحمّله ؛ اللحظة التي يتأسس فيها إنطلاقاً من تجربة إنسانية ؛ اللحظة
التي يلوح فيها المبدع نفسه ... يلامس نفسه ... ويبني نفسه بنفسه في
احتكاكه الفيزيائي بإبداعه ... اللحظة التي يأخذ فيها العالم معنى بالفعل
الذي يصفه .. باللغة التي تقلده ، وتحمل مشاكله بشكل مادي .. وهي
ليست إلا لحظة وحيدة »⁽¹⁾ .

ويعود « ريشار » إلى التأكيد على هذه الفكرة في كتابه « إحدى عشرة دراسة في
الشعر الحديث » :

« هذه الدراسات المجموعة في عمل واحد تلتقي من نظرة مسبقة ،
وهي النظرة التي تأخذ الشعراء من نقطة احتكاكهم البدني بالأشياء . فلقد
أردت أن أكتشف كيف تتم فصل العناصر الأولية التي يستمدّها الشاعر من حسه
وخياله وفق منظور معين لمشروع شامل ؛ البحث عن الكينونة . هكذا تشكلت
أمام عيني عوالم تخيلية كثيرة ... ألوان من الهندسة الداخلية ، تولد من
العالم ، وتعود إلى العالم ، باحثة عن بنائه ، أو إعادة بنائه في مجال من
الحسية »⁽²⁾ .

فما هي اللحظة الأولى في عملية الخلق ؟ هل هي اللحظة التي أمسكت فيها
« أورينوميه » ربح الشمال وفركتها بين يديها ؟ أم هي اللحظة التي التفت فيها الثعبان
حول أعضائها الإلهية ؟ أم تلك التي التفت فيها حول البيضة الكونية حتى فقسّت
وانكسرت ؟ ...

إن كل لحظة من هذه اللحظات لحظة خلق . وكل لحظة خلق وليدة احتكاك
فيزيائي . فـ « الفرق » بين المبدعين والانتاف « حول الأعضاء وه الحفن » على
الأمواج ... كلها مظاهر حسية تنشأ وتبدى . وكل لحظة من هذه اللحظات ليست
إلا لحظة وحيدة ، فهي لا تتكرر ، ولكنها مع ذلك تنجز مرحلة كاملة من مراحل
الخلق .

إن الحسية مفهوم بالغ الأهمية في النقد الريشاري . فهو يشكل القاعدة المادية التي

(1) « Poésie et profondeur », Ed. Seuil, Paris, 1955, p. 9.

(2) « Onze études sur la poésie moderne », p. 7.

يقوم عليها العمل النقدي والعمل الإبداعي . وإذا أردنا أن نترك هذا الوعي الحسي تجاه الإبداع كان في وسعنا أن نمثله عبر صورة الطفل الوليد .

ويجملو لي أن أشبه الخلق الأدبي بولادة الطفل . ففي المرحلة الجنينية لا تعرف الأم شيئاً عن جنينها . إنها شبيهة بالشاعر الذي تختمر العملية الإبداعية في شعوره وإحساسه حتى تعبر عن نفسها في كلماتٍ مسطورة . والخالق هنا لا يعرف ما الذي يجري في داخله من تفاعلات . ولكن كل تفاعل منها يعبر عن مرحلةٍ من مراحل الخلق حتى يكتمل الخلق بصورته النهائية . فإذا أردنا أن نعرف دور الناقد في هذه الصورة قلنا إن المرحلة الجنينية لا تعنيه إلا إذا كان ناقداً نفسياً ، كما أن مرحلة الوضع لا تعنيه لأنها من اختصاص المولدين . ولكن ما يعنيه - في حالة « ريشار » - هو أن يراقب اللحظة الأولى من عملية الخلق ، اللحظة التي يلامس فيها المخلوق أشياء العالم ... يحس بالعالم .. يلامسه ... يتكلم عليه ... يجلده من خلال نفسه ، أو يجلد نفسه من خلاله . إنها لحظةٌ وحيدةٌ يكتسب فيها المخلوق معنىً من خلال العالم الذي احتضنه ، ويكتسب العالم معنىً من خلال المخلوق الذي أضيف إليه .

إن التقاط اللحظة الأولى من عملية الخلق هو ما يسعى إليه ناقلنا « ريشار » . وهي لحظةٌ ترشح للرابط بين الإبداع الأدبي والحياة الشخصية للأديب . هذا ما يقرره « ريشار » بوضوح شديد في كتابه « أدبٌ وحسٌ » :

« هكذا نرى في الكتابة نشاطاً فعالاً وخلقاً يتوصل من داخله بعض الأدباء إلى أن يعيشوا على ذواتهم . وهذا ما لم يتحقق عند « فرومنتان » « Fromentin » والأخوة « غونكور » « Les Goncourt » ، وبالتالي فإن الأدب الفنت لا يختلف كثيراً عن الحياة الفنت . وأما بالنسبة لـ « فلوير » « Flaubert » و « ستاندال » « Stendhal » فإنها مثالٌ حيٌّ لعثور الأديب على ذاته . ولقد توصل « فلوير » إلى ذلك بفرح ، وتوصل إليه « ستاندال » بالم .

إن العمل الأدبي العظيم ليس إلا اكتشافاً لأفق حقيقي يطل على الذات والحياة والناس »⁽¹⁾ .

ولتعزيز آرائه عن الحسية ، يتكلم « ريشار » على مفهومين يستمدهما من علم الظواهر « La phénoménologie » عند « Husserl » وهما مفهوم « الوعي الحسي » و « إشكالية الحضور » .

- فعن الوعي الحسي ، يتبنى « ريشار » الكلمة الشهيرة لـ « هوسرل » ، وهي التي يقول

(1) « Littérature et Sensation », Ibid, p. 14.

فيها : « إن كل وعي هو وعي بشيء ما » .

ويطور « ريشار » هذا القول على النحو التالي .

« إننا نعرف الآن أن أي وعي هو وعي بشيء ما ، وأن الإنسان كفت
عن أن يكون طبيعة أو جوهر أو سجن أو جزيرة . إننا نعرف الآن أنه يتحدد
بعلاقاته بطريقته في إدراك العالم وإدراك نفسه إزاء العالم . . . بأسلوب العلاقة
التي توحد بالإنسان . . . بالأشياء . . . بنفسه .

ولقد بدا لي أن الأدب أحد المواضيع التي يجذب فيها الوعي نفسه ببساطة
وساذجة ليمتلك العالم » (1) .

إن الوعي الإبداعي يتحدد إذًا بحضور عناصره في العالم ، ويشكل منطلقاً متيناً
للوعي النقدي الذي يسمى بدوره إلى تطوير الوعي الإبداعي . فكيف يتحدد الوعي
النقدي ؟

إن التقاط نقطة النزوع في العمل الأدبي لا يعني استقباله جملةً ، وإنما تحليل
عناصره الأولية ؛ عناصره الحسية كمرحلة أولى من أجل العبور إلى المرحلة الثانية وهي
تحليل الكيفية التي تلتقي بها هذه العناصر وتتألف تلك الأجزاء .

ومرة أخرى يلتقي منطق العمل الإبداعي بمنطق العمل النقدي . فحضور الأول
إزاء العالم يستدعي حضور الثاني إزاء الأول في دورة جديدة من دوائر التفاعل الخلاق .

لننظر إلى هذا الدفاع الرصين الذي يقدمه « ريشار » عن حضور الشعر إزاء
العالم ، وحضور النقد إزاء الحضور الشعري :

« إنه لا وجود مطلقاً لعمل أدبي لا يعترف بالعالم . وحتى عندما
يجمده ، فهو في حاجة إليه . والهرب يستند إلى ما يُهرب منه . واللاشيء لا
يوجد فينا إلا بإبطال شيء ما . وكل هذا يدفعنا إلى مقاومة دوار الغياب الذي
يريد أن يخلقه فينا شعر « الملامية » والذي أودى بالكثيرين من دارسيه . فهذا
الشعر يبقى حاضراً . وهذا الحضور هو ما يبنيني أن نستجوبه . . . فالروحانية
الأكثر صفاءً تمتاز امتحانها في العالم الحسي وتؤكد نوعيتها . هكذا المغامرة
الداخلية عند « الملامية » تتطلب كشفاً لا يمكن أن يأتي إلا من العالم المحسوس
. . . ف « الملامية » يعترف إذًا بوجود العالم الخارجي . . . ومن هو الشاعر إن

(1) «Poésie et profondeur», ibid, p. 9.

لم يكن ذلك الإنسان البالغ الحساسة تجاه الأشياء والكلمات ، يطارد من خلالها ألواناً من الحدس الميتافيزائي « ١٢ » .

- ومفهوم الوعي لا يمكن فصله عن مفهوم الحضور الذي نحن بصدده . فالوعي هو وعيٌ بحضور إزاء العالم . والحضور يدلُّ عل وعي صاحبه بالعالم . وكلا المفهومين يلتقيان لتعريف مفهوم الحسية الذي نسعى إلى الكشف عنه عند ناقدنا « ريشار » .

إن من أهم مهمات الشاعر أن يطور إشكالية الحضور . وهو تطويره لهذه الإشكالية ، أعني في دفعه بها إلى حدها الأقصى ، إنما يضاعف من الحلول التي يقدمها لها . وهذا ما يجدد ثراء العمل الأدبي . فكلما توغل الشاعر في بحثه ، انبثقت أمام عينيه مجموعة من التناقضات الحسية مما يفضي في النهاية إلى مفهوم التوازن .

إن « حضور المعنى » « *présence du sens* » مصطلحٌ عل غاية الأهمية في النقد الريشاري . فهو يربط بين مفهومي المعنى والحسية . وإذا كان هذا المصطلح من ممتلكات الفيلسوف الألماني « هوسرل » ، فإن « ريشار » قد استخدمه وأعطاه بعديه الابداعي والنقدي :

« إن الشعر الحديث - عل ما فيه من تنويعات وتلونيات - إنما يسعى ومن موقع الحلم إلى تطوير إشكالية الحضور . ولكن ، كيف يتحقق هذا الحضور ؟ إنه يتحقق بالسبر التخيلي لبعض الوجوه حيث تتكشف الكينونة ويكتمل كل وجود . ومن هذه الوجوه السنبلة أو الشبكة عند « إوار » « *Eluard* » ، والريح عند « ريفردي » « *P. Reverdy* » ، والشمبان عند « شار » « *R. Char* » الخ . فكل عمل أدبي يسمى جاهداً إلى مضاعفة حلوله لإشكالية الحضور هذه . وهذا ما يحدد ثراء العمل الأدبي . وإذا لم يكن ما يشير مسبقاً إلى هذه الحلول ، فإنه بمجرد العثور عليها تبلو لنا بديهية وضرورية » (٢) .

فالشاعر الحديث من جهة ، يطور إشكالية بما يعقده من مطابقات وعلاقات . وفي تطويره لها إنما يدفعها إلى حدها الأقصى بما يخلقه بين عناصرها من تناقضات أو تناقضات . ثم يضع الحلول لها بما يقيمه من توازنات أو توافقات .

وأما الناقد ، فإنه يستجوب هذا الشعر بما يساهم به من « تعرية تدريجية للمعنى » مما يفضي في نهاية الأمر إلى « رسم الاتجاهات الدالة لحضور إزاء العالم » .

فلقد أشرنا سابقاً إلى أن « ريشار » حاول في دراسته عن « بروست » أن ينطلق من

(١) « *L'univers imaginaire de Malarmé* » ibid, p.p. 20-21.

(٢) « *Onze études sur la poésie moderne* », ibid, p. 9.

نقطة صغيرة ؛ أن يلتقط أدنى رغبة عند « پروست » ليستخرج منها ويستخرج عبرها « الوجوه الكبرى للفرجة والحس » . . . (1) وفي دراسته عن « مالارميه » كان يهدف « ريشار » على غرار « مالارميه » إلى ربط منطق الحس بحس المنطق . فإذا أردنا أن نتعرف جيداً إلى هذا التوافق بين طبيعة النظر الإبداعي وطبيعة النظر النقدي في ما يتعلق بهذه المسألة ، كان علينا أن نتأمل بعمق في ما يقوله « مالارميه » وما يقوله « ريشار » .
يقول « مالارميه » :

« فلكي تكون إنساناً بحق ؛ أعني لكي تكون الطبيعة مفكرةً ، يجب عليك أن تفكر بكل جسمك » ، مما يعطي تفكيراً في تمامه ، ويعطي وحدةً نغميةً كذلك التي تعطيها أوتار العود وهي تهتز مباشرةً مع علبتها الخشبية المقمرة (2) .
ولقد أكد « مالارميه » أنه إنما يسعى وراء ترسيماتٍ تشكّل « منطقاً بخُلجاتنا » ، فعلق « ريشار » على ذلك بقوله :

« أيّ تعريفٍ للشعر أروع من هذا التعريف الذي يربط بين جانبه الأكثر فيزيولوجيةً ، وجانب ضرورته الواضحة ؛ أعني منطقهِ ؟ » (3) .

وعلى غرار « مالارميه » فإن « ريشار » يسعى إلى استخلاص هذه الترسيمات من خلجات العمل الأدبي . . . من نسيج الكلام ، ومن مادته التخيلية . ولقد بحث عن هذه الترسيمات في المواد المحيية عند « مالارميه » كالمرايا والنار والدخان والزبد والسحاب ، كما بحث عنها في الأشكال المحيية كالممرات الجبلية وأشباه الجزر . . . وبحث عنها في الحركات التي يطوف حولها خياله كالنبض والانعكاس والحياة والاعتراف . . . وفي المواقف الأسامية التي تشكل بالنسبة لنا مشهداً . لقد حاول « ريشار » أن يعيد بناء أطلس « المأرميه » و« اليوم » طقوسه ونباتاته ، فقدم لنا في النهاية متحفاً للخيال المالمارمي ؛ متحفاً يضم الجيولوجيا وعلم النبات والحيوان والمرأة . . . هكذا نشاهد عالماً ظواهرياً محسوساً يحتوي على الأصوات المحبوبة والأشياء المعبودة والأضواء المعشوقة والألحان التي يتملق بها إلى حدّ الهوس .

هكذا يتوصل « ريشار » إلى هذه النتيجة الحاسمة :

« فلذا تناولنا أعمال « مالارميه » من وجهتها المحسوسة ، والتي تنفرش ببطء أمام النظر ، استطعنا أن نتوصل إلى النتيجة التالية وهي بلوغ الخاصيتين

(1) أنظر ص 51 من .

(2) «L'univers imaginaire de Mallarmé», ibid, p. 18.

(3) «L'univers imaginaire de Mallarmé», ibid, p. 19.

الأمم للعمل الأدبي العظيم وهما التجانس والبساطة حيث لا حشو ولا إسعاف ولا تناقض ينخلق على الفهم»⁽¹⁾.

إن الأهمية الشديدة التي يكتسبها مفهوم «الحسية» في النقد الريشاري تظهر بدءاً من عناوين كتبه النقدية إذ تدخل كلمة الحس في تركيب أكثر من عنوان. فأول كتاب ألفه «ريشار» في عام 1954 يحمل عنوان «أدب وحس». وفي عام 1974 ألف كتاباً بعنوان «بروست والعالم الحسي». هذا إضافة إلى بعض العناوين التي لا تحتوي على مفردة الحس مباشرة ولكنها تحتوي على مفردات تنتمي إلى عالم الحس، ويستطيع القارئ أن يتعرف إليها في ثبث المصادر والمراجع في نهاية هذا الكتاب. ولقد بقيت الحسية المفهوم الذي يربط بين كافة الأعمال النقدية الريشارية. وهذا ما يصّر عليه «ريشار» ويعلنه بكل وضوح في كتابه الأخير الذي صدر جزؤه الأول في عام 1979 تحت عنوان «قراءة مجهرية» «Microlecture» وصدر جزؤه الثاني في عام 1984 تحت عنوان «صفحات مشاهد» «Pages Paysages». ففي هذا الكتاب يطلعنا «ريشار» على أنه وإن كان قد قلص من أرضية عمله إلا أن هذه الأرضية لم تتغير. فإجمعه من النص هو «المنطق الحسي الذي يغذي نداء هذا النص لنا»... هو «الطريقة التي يُفوي بها النصُّ الجسمَ القارئ»... هو «الكيفية التي يُدخل فيها النص الرغبة المتعددة الوجوه إلى القارئ» ويحققها بإدخاله الجسم في لعبة عالمي معين»⁽²⁾.

ومن هذه الزاوية نستطيع أن نعدّ هذا الكتاب نقطة الاحتكاك الأكثر خصوبة بين الموضوعية والتحليل النفسي. فلقد تركّز هذا الاحتكاك من خلال التركيز على مفهوم الحسية في الأعمال الإبداعية. فمن طريق «الحسي» استطاع «ريشار» أن يربط بين الإبداع والفريزة عبر ما ينفر منه المبدع وما يقتبط به. وهذا ما أتاح لـ «ريشار» فرصة الغوص في منطقة اللاوعي عند مبدعيه.

وإذا كانت «الحسية» على هذا المستوى من الأهمية، فإن «ريشار» لا يفصلها عن الخيال. ومفهوم «الحس» يشكل القاعدة التي يرتكز عليها مفهوم الخيال في النقد الريشاري. فالعقل في رأي «ريشار» يكتمل بالخيال، كما تكتمل الفكرة بالواقع المحسوس. أفلا يحتاج العلماء إلى خيال الشعراء من أجل إنجاز إبداعهم العلمي؟... وما دامت الحياة الحسية ترسم نفس الملامح التي ترسمها الحياة التأملية عند الشاعر، فلماذا ننكر على ناقدنا «ريشار» أن ينطلق من هذه القاعدة أو تلك في إشادة بنهانه النقدي؟

(1) «L'univers imaginaire de Malarmé», ibid, p. 22.

(2) «Microlecture», éd. Seuil, coll. Poétique, Paris, 1979, p. 7.

«Pages paysages», mêmes éditions, 1984.

« فمن جهة يستند الخيال الشعري إلى الأشياء المحسوسة . ومن جهة أخرى ، هناك خيال ينطلق من الفكرة . فالعقل ليس العدو للدود للخيال ، ولكنه على العكس من ذلك يشكل اكتماله وقناعه . إن المفاهيم تمشي فينا ، وتأخذ معناها بالنسبة لنا نحن الذين « نفكرها » . فشمولية المفهوم لا تمتعه من أن يرتبط بالواقع الصمعي لكل منا وأن يوسم به . إن الفكرة لا تتفصل عن أسسها التخيلية . إنها تبقى بالنسبة لـ « مالارميه » موسيقى عذبة شاذة ضاحكة شفاقة »⁽¹⁾

إن إرتباط الحس بالخيال يعني إرتباط الوعي النقدي عند « ريشار » بالوعي التخيلي الحسي عند الفيلسوف الفرنسي باشلار . وهذا ما يقرره ناقدنا في كتابه « شعر وعمق » بكل تواضع وسطوع .

« ولقد حاولت في دراستي هؤلاء الشعراء أن أعثر على « القصد الأساسي L'intention fondamentale » ؛ على « المشروع Le projet » الذي يسيطر على مغامراتهم ، وأن أصف هذا المشروع .

ولقد بحثت عن التقاط هذا المشروع في مستواه البدني ؛ المستوى الذي يؤكد فيه ذاته بكل تواضع وصلق ؛ المستوى الحسي الصافي ؛ مستوى العاطفة الخام ، أو الصورة في ولادتها .

ولما كان الأمر هنا يتعلق بالشعر ، فإنه يعني استحالة الفصل بين الحس والخيال الذي يتمثله في داخله ويكمّله . وهذا يعني أنني مدّين بالكثير - في هذا الكتاب - لـ « باشلار »⁽²⁾ .

(1) «L'univers imaginaire de Malraux», Ibid, p. 21.

(2) «Poésie et profondeur», Ibid, p. 10.

مفهوم « الخيال »

إن مفاهيم « الخيال - الحلم - الحضور » تتعاون مع بعضها من أجل إشادة البنيان النقدي عند « ريشار » . فمن موقع الحلم يسعى الشاعر إلى تطوير إشكالية الحضور . ومن موقع الحضور يستمد الحلم مادته الأولية من أجل بناء متحف الخيال . ولقد رأينا لتونا أن مفهوم الحضور ينتمي إلى عالم الحس حتى كأن أحدهما بديل للآخر عند « ريشار » . وهكذا يكون الخيال والحس كضربين تقودان عربة النقد الريشاري . و« العناصر الأولية التي يستخدمها الشاعر في بناء عمله الإبداعي ، يستمدّها من حسّه وخياله »⁽¹⁾ .

وفي وسعنا أن نميز أنواعاً من الخيال عند « ريشار » . فهناك الخيال المادي ، وهناك الخيال الحركي والخيال الحسي . . . وكلها تنبع من مصدر واحد هو العالم . فالخيال ينطلق من العالم ويعود إلى العالم باحثاً عن بنائه وإعادة بنائه في مجال من الحسية على حدّ تعبير « ريشار » .

وربما كانت خصوصية مفهوم « الخيال » عند « ريشار » تتجلى في أمرين : الأول ويتمثل في ما ينسجه الخيال من علاقات بين الموضوعات الإبداعية . وبالتالي يتمثل في ما ينشره موضوع ما من قيم متعددة .

ولعلنا هنا نصيب هدفين برمية واحدة . ففي وسعنا أن نتناول الحقيقة النفسانية «la réalité psychologique» للموضوع من خلال تناول الحقيقة النفسانية للرمز ؛ حقيقة الرمز كتأخر آخر للوظيفة التخيلية :

(1) «Onze études sur la poésie moderne», Ibid, p. 7.

« ففي دراسة قام بها الفيلسوف الفرنسي «بول ريكور» لأعمال العالم الاجتماعي «ميرسيا إلياد - Mercèa Eliade» ، يحمل «ريكور» الأشكال المختلفة للفهم ، والتي تمتلكها تجاه عالم الرمز . وملاحظاته تنطبق بدون تغيير كبير على ظواهرية الموضوع «La phénoménologie du thème» . فالموضوع أيضاً يدعو إلى التفكير : أن نفهم موضوعاً يعني أن ننشر قيمه المتعددة ، أن نرى مثلاً كيف يجسّد تخيّل «مالارميه» للون الأبيض نشوة العذري حيناً ، وآلم العقبات والبرود الجنسي حيناً آخر ، وسعادة الانفتاح والحرية والعلاقة في حين ثالث . وأن نضع في علاقة من بعضها مختلف هذه الفروق الطفيفة في المعنى .

نستطيع أيضاً - كما أراد «ريكور» أن نفهم موضوعاً من خلال موضوع آخر . أن نتقدم شيئاً فشيئاً حسب قانون التشابه القصدي نحو كل الموضوعات التي ترتبط معه بعلاقة قرى ، كأن نمرّ مثلاً من زرقة السماء إلى اللوح الزجاجي إلى الورق الأبيض إلى القباب الثلجية إلى البجع إلى الجناح إلى السقف ... دون أن ننسى الشجون الجانية التي تعزز كل مرحلة من هذا التقدم ، فمن الجبال الثلجية إلى المياه الزائفة إلى النظرة الزرقاء إلى الحمام العاشق . ومن الورق الأبيض إلى اللون الأسود الذي يغطيه ويسطره : كما نستطيع أن نتبين كيف يوحد نفس الموضوع بين مستويات عديدة للتجربة والتصور : الخارج والداخل ؛ الحيوي والتفكري . فصورة «الطية Le pli» عند «مالارميه» مثلاً ، تسمح لنا بالربط بين الإثاري والحسي ، ثم أن نربط ذلك بالتأملي فالميتافيزيقي فالأدبي . فالطية هي في نفس الوقت جنسٌ ومراةٌ وكتابٌ وقبر . وكلها حقائق يجمعها «مالارميه» في نوع من حلمٍ حميمي خاص⁽¹⁾ .

وربّ قائل يقول : ولكن الفهم الذي ينصبّ على الموضوع بهذا الشكل ، قد يكون من مساوئه أنه يثبت الموضوع في نقطة محددة وعرضية من تاريخه . فالشاعر لا يخترع موضوعات خياله ، ولكن الموضوعات توجد خارج الشاعر وقبله ؛ إنما توجد في الخيال البشري التقليدي وتوجد - على أية حال - في خيال الشعراء الذين سبقوه .

وعلى هذا الاعتراض يرّد «ريشار» قائلاً :

(1) «L'univers imaginaire de Mallarmé», ibid p.p. 27- 28.

« إن الموضوعات أو الصور يمكن أن توجد خارج عمل محدد . كما يمكن أن تدرس بذاتها . فيمكن مثلاً أن نتابع من كاتب إلى آخر نضجها التاريخي كما فعل «M.J.Durry» و«J.B.Barrère» . كما يمكن - بشكل أعم - أن نكتشف فيها نماذج أساسية لكل خيال ، وأساساً كونية للديانات والخرافات كما فعل «M.Eliade» وعلماء الأساطير . نستطيع أن نبنى - كما فعل «باشلار» - مصنفاً موضوعياً «Objectifs» لأهم المجموعات الخيالية والتي تحلم عبرها اللغة الشعرية بالأشياء ؛ نخترع نفسها وتعبّر عنا . نستطيع أن ندخل مع «رولان بارت» في نوع من التحليل النفسي الاجتماعي للأساطير ... الخ .

ولكن هذه الدراسات ليست قيد بحثنا الآن . فما يهمنا ، ليس أن نعرف كيف ومن أين جاء «مالارميه» بهذه الصور ، ولا ما كانت تعنيه قبل أن يمتلكها . ولكن ما أردناه هنا هو أن نبحث عن المعنى الذي أخذته هذه الموضوعات عند «مالارميه» ؛ أن نبحث عن القيمة الخاصة التي اكتسبتها في التقائها بعضها ببعض⁽¹⁾ .

ويقفز «ريشار» إلى مفهوم جديد للخيال يثير انتباهنا وإعجابنا بشكل خاص : إنه «علاقة الخيال» :

« فإذا استثنينا بعض الحالات الخاصة ، نجد أن فريدة التجربة الإبداعية لا ترتبط بمحتواها ، وإنما بترتيب وتنظيم هذا المحتوى . أن نحلم مثلاً بطيران العصفافير لكي نعبر عن الفعل الشعري ، ليس فريداً في ذاته . وأن تصور الساء سقفاً نرتطم به ، لا يتطلب اختراعاً فعالاً بشكل خاص . ولكن ، إذا فُجّر العصفور لوحاً زجاجياً ، وإذا كان هذا اللوح قبراً أو سقفاً أو صفحة »
وإذا سقطت من هذا العصفور ريشات تحرك الآلات الموسيقية ، وتحول من بعداً إلى أزهار متوقفة ، أو نجوم ساقطة أو زيد ، وإذا مرّق هذا العصفور الزيد شفاية الهواء في حين يتمزق تجاهها ، وإذا انفجرت هذا الشفاية التي أصبحت تغريد عصفور إلى آلاف من القطرات التي تغلب بدورها إلى نافورة ... أزهار مفتوحة ... انفجارات ... ملسات ... نجوم ... ضربت نرد ... فإننا نكون بالتأكيد عند «مالارميه» وعند «مالارميه» فقط .

إن عمو العلاقة في الخيال هو ما يحدد خصوصية الإبداع . وهذه الخصوصية هي ما حاولنا أن نثبت تلويحاتها . ولهذا نوجب علينا أن نخوض

(1) «L'univers imaginaire de Mallarmé», ibid , p. 29.

مباشرةً في الشبكات الخيالية ، وأن نختار تبنياً داخلياً لأفانها . وهذا ما استدعى منا أن نضع مبدئياً كل ما هو خارج العمل الأدبي بين قوسين . فالأشياء يمكن تناولها من الخارج من خلال أفانها ، ومن الداخل من خلال بنيتها . وهذا ما يؤكد « مالارميه » بنفسه ⁽¹⁾ .

ولكن ، كيف يتوصل « ريشار » إلى اكتشاف القوانين الداخلية للرؤيا والخيال ؟ لقد وجدنا سابقاً أنه يقوم بتصنيف عناصر المدلول في العمل الأدبي على أساس مقولاتي ⁽²⁾ . وبدءاً من ذلك يرى كيف تتوظف هذه المقولات في هندسة المشهد الأدبي . ولما كانت كل مقولة تقوم بوظيفتها من خلال علاقتها بالآخرى ، كان التناول النقدي لمفهوم الخيال يتركز بالدرجة الأولى على الخيال العلائقي . وفي الخيال العلائقي «Imagination Relationnelle» اكتسب كل صورة أهميتها من خلال ما تنشره من قيم متعددة . وهذا يضع « ريشار » يده على التصورات التي تركز حياتها في النقاط الحساسة ؛ نقاط التقاطع ، مما يمكنها من إدخال القوانين الناطقة إلى حقول الحياة المتنوعة . ومثال ذلك ما وجدناه سابقاً من أن « صورة العربي » عند « مالارميه » تسيطر على الحقل الأثري ، ولكنها تمتد بنفوذها إلى مجالات من الفكر الأكثر صفاءً ، مجالات من التصوير الجمالي واليتافيزيالي .

وتذكرنا « نقاط التقاطع » عند « مالارميه » بصورة « نجوم الغابة » عند « بروست » و « دروب الحلم » عند « باشلار » ؛ هذه الدروب المفتوحة كحقول اختيار أمام الخيال .

« فني وسعنا أن نرى كيف تنتظم الموضوعات في ثنائيات ضدية -Couples antithétiques- أو في نظمٍ تساند بعضها . ومثالنا على ذلك « مالارميه » الذي يبدو متأرجحاً بين الرغبة في الانفتاح حيث الفكرة عنده تتبخر أو تنفجر ، والحاجة إلى الانغلاق حيث الفكرة تنقلص وتختصر في دائرتها .

فالنغلق والمفتوح .. الواضح والزبقي ... المباشر وغير المباشر ... هذه هي بعض الازدواجيات الذهنية التي انكشف لنا حضورها في طبقات متنوعة من التجربة المالارمية ...

وه المهم عندئذ أن نلاحظ الكيفية التي تنحل فيها هذه التناقضات ويبدأ

(1) نفس المصدر 29-30 p.p.

(2) انظر من ص 47 إلى 52 من هذا البحث.

توتورها إما في مفاهيم تركيبية جديدة ، وإما في أشكال محسوسة حيث تتحقق توازنات ناجحة . هكذا ينتهي تناقض المتعلق والمتفتح إلى بعض الأشكال التي نجد هاتان المتناقضتان في داخلها تلبية لرغبتها معاً أو على التوالي . ومثال هذه الأشكال الناجحة المروحة والكتاب والراقصة . . .

إن الجوهر في هذا التناقض بين المتفتح والمتعلق يتجمع ثم يتبخر في ظاهرة تركيبية جديدة هي الموسيقى .

وأحياناً يتحقق التوازن بطريق الثبات ، وذلك عبر لعبة القوى المتداخلة ، والتي يؤدي توازنها الكامل إلى نشوة التعلق .

وينتهي « ريشار » تأملاته حول فكرة التوازن بقوله :

« أن نعرف كيف تتوصل الاتجاهات العميقة للخيال إلى حل صراماتها في توازنات ناجحة ، فهذا ما حاولنا أن نقوم به . وما كان منا إلا أن أعدنا قراءة أجمل القصائد حيث يستقر التوازن بشكل عفوي ودون جهد . فالتوفيق الشعري ، أو ما نسميه بالتوفيق في التعبير ، ليس إلا انعكاساً لتوفيق معاش ؛ أي لوضع تتوصل فيه الرغبات المتضادة عند الكائن إلى أن تشبع بعضها بعضاً ضمن تناغم يتألف من ربط أو تارجم أو انصهار »⁽¹⁾.

ولعلنا نتذكر في هذا الخصوص ما أسهبنا الحديث عنه سابقاً من أن « ريشار » يسعى إلى المقابلة بين المقولات القاعدية كالقريب والبعيد . . . المغلق والمفتوح . . الأفي والعمودي . كما أن « ريشار » يولي اهتماماً خاصاً بدراسة المواقف التي تحدد ما يرغب فيه الشاعر إلى جانب المواقف التي تحدد ما يرغب عنه . فتطور النص يعتمد على ما في هذا الشيء أو ذلك من نشوة أو نفور وفق ترابطه مع الأشياء الأخرى . إن أهمية النظام الثنائي في دراسة الخيال نفسه ، تشكل إضافة جديدة إلى ما ذهبنا إليه في البداية من وقوع « ناقدنا » تحت تأثير الألسنيات الحديثة ، وخصوصاً في تطبيقاتها على علم المعنى عند العالم اللغوي المعروف غريماس « A.J. Greimas ».

هكذا يتوصل « ريشار » في نهاية الأمر إلى كتابة « نحو » لا مفردات للخيال المالارمي . ففي سعيه إلى إضاعة المهيم من داخله ، يقرر « ريشار » أن البحث عن البنيان « يملك حظاً من النجاح أوفر بكثير مما تحققه القراءة من سطر إلى سطر »⁽²⁾.

(1) نفس المصدر : p.p. 26-27

(2) « L'univers imaginaire de Mallarmé », Ibid, p. 18.

وأما عن علاقة الخيال بالفكر ، فإن « ريشار » يتبنى رأي « مالارميه » الذي يرى في الفكر الحجر الأساسي لهذا البناء ، والمركز المطلق الذي يتصل من خلاله الكل بالكل ويموض الكل عن الكل ويتحيد ويلغى .

وإذا كان « ريشار » يتوصل في النهاية إلى بناء متحف للخيال المالمريمي ، فإن علينا أن نذكر بأن هذا المتحف يستند بالدرجة الأولى إلى العالم المحسوس أشياء وأشكالاً ومواقف وحركات .

إن مصطلحات « متحف الخيال » ، « مصنف الخيال » ، « حفل الخيال » ، تعيد كلها إلى مفهوم واحد يشكل مزيجاً من التصالح بين مفهومي « الخيال والحس » مما يعني الترابط الشديد بين هذين المفهومين .

ولابد من الإشارة إلى أن « ريشار » يستعيز عن كل هذه المصطلحات بمصطلح واحد هو « المشهد » ، المشهد الذي تنوظف كافة المقولات والموضوعات لخدمته على قاعدة المعنى . ففي « دراسته عن الرومانتيكية » يقول « ريشار » :

« إن النقد هنا يتبع مسار المعنى الأصلي من خلال لعبة بعض الأشكال المجتمعة ، كالأشكال الموضوعية ؛ أشكال المضامين « Les formes du contenu » المنتزعة من السجل الغني للخيال الرومانتيكي ؛ سجل عالم الحس أو عالم الحلم » .

إن نحو العلاقة في الخيال ، وعلاقة الخيال بالحسية ، والحسية بالمعنى ، والمعنى بالموضوع . . . كل ذلك يقودنا إلى دراسة هذا المفهوم الحيوي : العلاقة .

مفهوم « العلاقة »

وجدنا لدى دراستنا لمفهوم الموضوع عند « ريشار » أن الموضوع وحدة من وحدات المعنى . وهي وحدة مشهود لها بخصوصيتها عند كاتب ما . كما أنها مشهود لها بأنها تسمح انطلاقاً منها - ويتنوع من التوسع الشبكي أو الخيطي أو المنطقي أو الجدلي - بنسج العالم الخاص بهذا الكاتب . ووجدنا أيضاً أن المعاني لدى تناولها موضوعياً «Thématiquement» لا تؤخذ إلا بطريقة شمولية متعددة القيمة ؛ طريقة التكوّن .

ويضعنا كل هذا أمام « مقولة العلاقة » « La Catégorie de la relation » ، ومفهوم الشمولية « Globalité » عند « ريشار » :

« إن من توجهات المنهج الموضوعي أن كل ظهور من ظهورات الموضوع «occurrences» يصدّي في اتجاه الحضور الضمني «La présence implicite» للظهورات الأخرى . ووراء هذا الحضور الضمني « يصدّي الظهور في اتجاه منطق التعددية ؛ أي في اتجاه نوع من النموذج البنيوي لكل موضوع أو ترسيمة أو عنصر محسوس . وهنا تتجلب صعوبة المنهج الموضوعي ومتطلباته المنهجية . فالمنطق الفاعل فيه هو منطق المقارنة بين الترميمات . وذلك أن أي عنصر من العناصر المدروسة لا يكتسب معناه إلا بالعلاقة مع العناصر الأخرى التي تنتمي إلى حقل واحد » (1) .

إن كل موضوع يشتمل على مجموعة كبيرة من الظهورات . وكل ظهور يعدّ لباساً للمعنى . وعندما يقول « ريشار » إن ظهورات المعنى تصدي في اتجاه بعضها ، فإنه يعني أن المعاني تصدي في اتجاه بعضها . وهذه الأصداء التي تثيرها المعاني تلتقي مع بعضها في علاقات عديدة . ومن أنواع العلاقات التي تربط بين المعاني يذكر « ريشار » العلاقات الجدلية والمنطقية والخيطية والشبكية . وللمفهوم العلاقة يستخدم « ريشار » بعض المصطلحات الدالة . ومن ذلك مصطلح « التمهّل » « l'articulation » ومصطلح « بذور الالتقاء » وغيرها . كما يستخدم لتوضيح هذا المفهوم بعض الصور المجازية التي

(1) المحاضرة النظرية .

يستعيرها تارةً من « باشلار » كصورة « دروب الحلم » وتارةً من « بروس » كصورة « نجوم الغابة » .

والجوهري في كل ذلك أن يبقى مفهوم « العلاقة » خاضعاً لمنطق التصنيف والتنسيق ؛ المنطق المقلاتي :

« فالتأخذ يدخل إلى صميم التجريد النصي انطلاقاً من تمثله الخاص للتصنيف والتنسيق . وقراءة النص بهذه الطريقة تعني أن يلزع الناقد جنيةً وذهاباً ما سماه « باشلار » بـ « دروب الحلم » ؛ أي حقول الاختيار المفتوحة للخيال .

وتذكرنا صورة « دروب الحلم » بصورة « نجوم الغابة » عند « بروس » . . . وهو يعني بـ « نجوم الغابة » المفارقات التي تنفتح على اتجاهات عديدة في نفس الوقت . فباكتساب العنصر المدروس هويته من خلال انتمائه إلى النسق الذي تشكل فيه ، يكتسب القدرة على التكويد حول العناصر الأخرى التي تنتمي إلى نفس النسق ⁽¹⁾ .

هكذا تبدو القراءة الموضوعية قراءةً شبيكةً وإشعاعية . فانطلاقاً من تحليل عنصر معين ، تقضي هذا القراءة بما تحمله من تقاطعاتٍ وتأكيداتٍ وتعدديةٍ في الوسائط وكلية في الحضور إلى كافة العناصر الأخرى في نفس الحقل :

وهكذا ، فإن مقولة « الكثافة » « La consistance » عند « بروس » مثلاً مرتبطةٌ بسجلّ المادة « Le registre de la matière » . ومقولة الانفلاق مرتبطةٌ دوماً بمقولة الانفتاح . فالمقولات توجد حسب المحور الذي تبني عليه . إن « الكثافة » مرتبطةٌ دوماً بـ « اللاكثافة » ، ومقولة « الانفلاق » مرتبطةٌ بـ « الانفتاح » . و « الانفلاق » و « الانفتاح » مقولتان مرتبطتان بالسجل المكاني . كما أن مقولة « الوجدانية » مرتبطةٌ بمقولة « التعددية » . و « الاستمرارية » مرتبطةٌ بـ « الانقطاعية » . وهذه المقولات مهمة جداً لأنها تسمح بالانفتاح على المجالات عديدة كالزمان والمكان والعلاقة والجوهر . فإذا أردنا - على سبيل المثال - أن ندرس « الكثافة » عند « بروس » وجدنا عناصر كثافة مكانية وزمانية ومادية ، وجدنا عناصر كثافة من نوع التداخل الذاتي . وكل هذه الأنواع سيكون لها نفس التحديد ، وستقع من بعضها في النص موقع التشابه .

وهذه الموضوعات المقولات الكبرى ، تتوظف من أجل هندسة

(1) نفس المصدر .

المشهد ومنحه هيكلًا عظيمًا مجرداً ، وبذلك من خلال النص ومن خلال النص وحسب⁽¹⁾ .

ويضرب « ريشار » مثلاً لذلك زهرة « الغريب » « Le Chrysanthème » عند « بروست » . فهذه الزهرة بما تحملها من حمرة وحرارة وكثافة وتملدية ووجدانية ، إنما تشير إلى كل العناصر الدموية الحارة المغلقة المتفتحة في البحث :

« وهذا النمط من الربط هو ما تبحث عنه القراءة الموضوعية . وهو ليس في الحقيقة إلا تضيخاً للوعي الذي تحقّقه القراءة الساذجة « La lecture naïve » فالقراءة الساذجة للنص تكمن في البحث الحلمي عن تناغم كل حلقة من حلقات القراءة مع الحلقات الأخرى . وأما في القراءة الموضوعية ، فإن كل شيء يصدي - عبر منطق مقولاتي - في اتجاه الأشياء الأخرى . وربما كان هذا النوع من الربط هو ما تطلق عليه الألسنيات الحديثة اسم « فيض المعنى » « La connotations »⁽²⁾ . وفي وسعنا أن نحدد الدراسة الموضوعية كدراسة لفيض المعنى الصادر عن محتوى العمل الأدبي .

وإذا توخينا الدقة أكثر ، واستخدمنا مصطلح العالم اللغوي « لوي هيلمسلف » « L.H. Hjemslev » قلنا إن المشهد « Le Paysage » هو شكل المحتوى الفائض المعنى « La forme du contenu connoté » . وعلى هذا فإن الدراسة الموضوعية تصبح دراسة لفيض معنى المدلول في العمل الأدبي ، ويصبح المشهد شكلاً نوعياً لهذا المحتوى الفائض المعنى⁽³⁾ .

هكذا يجعل مفهوم « العلاقة » في طياته فكرة « التزاحل » « Le glissement » للقراءة الموضوعية متعة خاصة يعود الفضل فيها إلى هذا التزاحل المستمر . فالحركة فيها حرة على الدوام ، ولا وجود فيها للعقبات :

« وتبقى عملية الوصف الموضوعي محتفظةً بغيظتها لأن مبدأ الدراسة الموضوعية هو مبدأ الاستمرارية ؛ مبدأ التمهّل المستمر دون وجود لأي توقف

(1) للحاضرة النظرية .

(2) و « فيض المعنى » - في الألسنيات الحديثة - هو كل المعاني التي تفيض من المعنى الأصل الذي وضعت له الألفاظ اصطلاحاً . وهو يتقابل مع مصطلح « dénotation » . وكان إمام النقد العربي القديم « جدي القناعر الجرجاني » يستخدم للأول مصطلح « المعاني التراتي » وللثاني مصطلح « المعاني الأول » . وإنما نستخدم « فيض المعنى » لأنه أكثر مرونة من « المعاني التراتي » وأشدّ تماسكاً مع مقابلته « المعنى الأصل » . . . أنظر : « دلائل الإحجاز » - دار المعرفة - بيروت - تحقيق السيد محمد رشيد رضا - 1962 - ص 204 . وانظر للمؤلفين المذكورين في :

(3) للحاضرة النظرية .

أو إغفال في سرّيان المعنى . فاللعنى يتفكك في اتجاه معنى آخر يتفكك بدوره في اتجاه كل المعاني .

ومحمد « رولان بارت » الدراسة الموضوعية بأنها دراسة لحقل تفكك الصورة . وعلى الرغم من أن التفكك مفهومٌ يجعل فيض معنى سلبياً ، فإنه يعني هنا الإمكانية الثابتة لتبديل وحدةٍ بمجموعةٍ من الوحدات الأخرى المرتبطة بها . ويمكننا القول إن القراءة الموضوعية تحمل مزيجاً من القدرة على أسر المعنى « وخبية الأمل في هذا الأسر ، لأن المعنى يقلت منا على الدوام . فاللعنى لا يمكن أن يكتمل لأنه متفتحٌ دوماً على وجوه أخرى للموضوع . وهذا يأخذ التفكك معنىً إيجابياً في قدرة المعنى على أن يصنع نفسه باستمرار »⁽¹⁾ .

إن وضع العناصر المبعثرة في العمل الأدبي موضع العلاقة من بعضها هو الذي يفضي في نهاية الأمر إلى بلوغ التجانس في هذا العمل . وبدا يفتح مفهوم « العلاقة » على مفهوم شديد الأهمية في النقد الموضوعي ، وهو مفهوم « التجانس » .

(1) للمصدر السابق .

مفهوم «التجانس»

يحدد «ريشار» مهمة منهجه إزاء كل عمل أدبي كبير «في وصف وتوليد العالم الخاص بهذا العمل في تجانسه ومرماه»⁽¹⁾.

وإذ نعود قليلاً إلى الوراء ، إلى حيث كنا ندرس مفهوم المعنى ، فإننا نجد أن الرغبة التي تحرك النقد الموضوعي في رأي «ريشار» هي «الرغبة» في السعي نحو التجانس ؛ التجانس الذي يتجلى في رسم مجموعة العناصر المعروضة للدراسة كنظام متسق ذي خصوصية⁽²⁾.

ونستطيع أن نميز في النقد الريشاري بين نوعين من التجانس ؛ التجانس الذي ينبع من طبيعة العمل الإبداعي ، والتجانس الذي ينبع من طبيعة العمل النقلي .

✽ فعلى المستوى الإبداعي نلاحظ عند المبدع ميلاً إلى تكرار بعض المواقف ، والتأكيد على بعض البنى التي تشكل القاعدة الأساسية لعمله الإبداعي ، وتحدد موقفه من الوجود .

فالتجربة الشعرية مهما تنامت أطرافها ، وتباعدت مواقف صاحبها ، إنما ترتسم في ملامح معينة توحد أطراف ما تنلأ ، وتجمع أشلاء ما تبدد .

والشروخ التي تظهر في العمل الإبداعي ، ليست إلا شروخاً في الظاهر . فحقيقة الأمر أنه لا شروخ ولا فجوات . والعمل الإبداعي وحدة متكاملة . والمبدع مهما تآثر من نايه من الحان ، فإن هذه الألحان تخرج من فوهة واحدة .

هذه حقيقة يؤكدنا «ريشار» في كتابه الأول «أدب وحس» :

«إن مشهداً ما ، أو لوناً معيناً للسهل ، أو منحنى لجملة ما ، كفيل بأن يضيء بمفرده خياراً أخلاقياً معيناً عند الشاعر ، أو التزاماً عاطفياً معيناً . فتصور من التصورات القائمة للخيال الحركي ، أو المادي ، يلتقي - في العمق - مع التأملات المفهومية الأكثر تجرّداً»⁽³⁾.

ويعود ناقدنا إلى التأكيد على هذه الحقيقة في كتابه «إحدى عشرة دراسة في الشعر الحديث» :

«فالوجودات التي يعثر عليها الشاعر ليست إلا لقيات أو مصادفات .

(1) «Ofratisme»

(2) أنظر الصفحة 45 هنا .

(3) «Littérature et sensation», Ibid, p. 13.

وفي هذه الموجودات يفلح الشيء نفسه في التعبير عن نفسه بطريقة واحدة سواء في الخيال أو الحس أو اللغة أو الإدراك . فالبنى الكلامية التي تشكل المستوى الأفقي الدال «horizontalité signifiante» تدخل في علاقة تماثل مع البنى الخيالية أو الإدراكية التي تشكل المستوى العمودي للمجاز «La verticalité métaphorique» . وهذا هو ما يميز العمل الأدبي من غيره . إنه وحده الذي يزودنا بالمعيار الفريد لصلاحية هذه القصيدة أو تلك . فالأدب الحقيقي هو الأدب الذي يعلن عن بيانه على اختلاف مستويات بحثه . إنه يفقد علاقة بين أشكاله التعبيرية من نحو وبلاغة ونغم ، ووجوه عمقه المعاش ، سواء كانت هذه الوجوه أفكاراً أو موضوعات (1) .

وتأتي الموضوعات لتعزز مفهوم التجانس في العمل الإبداعي . فالموضوعات أنهارٌ تلتقي عندها سواقي الأفكار . وفي مجاري الأنهار ، تحت المياه الجارية ، تتحرك الأنواء القرعية بما يشكل تياراً قوياً يجمع ما لا حصر له من الخصوصيات :

« ففي الأشياء ، وبين الناس ، وفي قلب الإحساس والرغبة واللقاء ، تتأكد بعض الموضوعات الأساسية التي تنسق الحياة الأكثر سرية » وتنسق التأمل في الموت والزمان (2) .

ومفهوم « الحياة السرية » الذي يسعفنا في إضاءة مفهوم التجانس ، استعاره ناقدنا « ريشار » من « مالارميه » لدى حديث هذا الأخير عن الموضوع رابطاً بين الموضوع والجذر اللغوي «La racine» (3) . ولقد تنوعت المصطلحات التي استخدمها « ريشار » للتعبير عن هذا المفهوم . فهو يختار تارة مصطلح القرابة السرية « حين يتعلق الأمر بالموضوع ، وطوراً مصطلح « المعمارية غير المرئية » حين يتعلق الأمر بالبنية . وهو مرة يستخدم مصطلح « القوانين الداخلية » في ما يتعلق بالرؤيا ، ومرة أخرى مصطلح « السراب الداخلي » الذي يجمع بين مِرْق الأشياء ويبعثه الشاعر بين كلمات القبيلة لإعطائها المعنى الأكثر صفاء (4) .

فالبنى الداخلية ، والموضوعات الأساسية ، والمشروع الذي يكمن خلف كل تجربة إبداعية ... كلها عناصر تلتقي في الوعي الإبداعي ، وتعزز مفهوم التجانس . لتزكف يحد « ريشار » عظمة العمل الفني :

(1) «Onze études sur la poésie moderne», Ibid, p. 9.

(2) انظر الصفحة 41. هنا

(3) «L'univers imaginaire de Mallarmé», Ibid, p. 31.

(4) «L'univers imaginaire de Mallarmé», Ibid, p. 16.

« إن ما يدلّ على عظمة العمل الفني هو تجانسه الداخلي . فالتجربة الشعرية - في مستوياتها المتعددة - تلقي أصداءها في اتجاه بعضها ، وتعمد نقاط التقاء ⁽¹⁾ .

والتجانس الداخلي في العمل لا يقفل على نفسه في وجه النقد ، بل إنه يكشف عن نفسه بنفسه ، ويفصح عن أسرارهِ بأسرارهِ :

« فالشعر يستطيع بنفسه ، ومهارته في تقديم نفسه ، أن يكشف أمام النقد عن الصورة الحوية لتجانسه » ⁽²⁾ .

وهذا ما يدفع بناقدنا خطوةً أخرى إلى الأمام حين يقرر مع « مارسيل ريون » أن الشعر طريقة في الحياة . وهو بذلك يضع الشعر في مصاف النقد ، وذلك في أدق خصوصيات النقد ؛ النقد الطريقة :

« فالشعر ليس رحيق الأدب وحسب ، ولكنه طريقة في الحياة والوجود . وهذه الطريقة - وإن كانت قابلة للتخفيف - تبقى عفويةً في الدرجة الأولى » ⁽³⁾ .

• وإذا كان العمل الأدبي الفريد هو العمل الذي ينشأ عن تجانس فريد في نتيجته الداخلي ، فإن دور النقد - من وجهة النظر الريشارية - يكمن في كشف هذا التجانس وإخراجه إلى الضوء .

ولقد وجدنا ونحن نتفحص مفهوم التجانس في التجربة الإبداعية أن الحان هذه التجربة تصلي في اتجاه بعضها بما يعيدها إلى فوهة واحدة أو حزمة صوتية واحدة . وهذا ما يحدد دور النقد :

« فالقراءة النقدية تعني إثارة هذه الأصداء ؛ التقاط تلك العلاقات ، وعقد بذور الالتقاء » ⁽⁴⁾ .

وإذا كان ناقدنا « ريشار » قد استعان بالشعر لتحديد طريقته في قراءة الشعر ، فإننا بدورنا نستعين بنقده لتحديد طريقتنا في قراءة نقده .

وأول ما ينهض أمام النظر هو ذلك التجانس العجيب بين مفهوم التجانس في التجربة الإبداعية ومفهوم التجانس في التجربة النقدية عند « ريشار » .

وعلى غرار الجيوط التي التقطناها والتي تنسج إلى حد بعيد مفهوم التجانس في

(1) « Poésie et profondeur », ibid, p. 10.

(2) « L'univers résonnant de Mallarmé », ibid, p. 15.

(3) « L'univers résonnant de Mallarmé », ibid, p. 19.

(4) « Poésie et profondeur », ibid, p. 10.

الإبداع ، نستطيع أن نمسك بالخيوط التي تنسج مفهوم التجانس في النقد الريشاري .
هكذا يتبلّى الموضوع والمشروع والبنية النقدية كعناصر تحدد مفهوم التجانس في النقد ،
وتقضي إلى مفهوم التوازن .

وللكشف عن هذا المفهوم أعدنا الإصغاء إلى اللحن النقدي الأساسي عند
« ريشار » لنمسك بفراة كل مفهوم على حدة ، ونصف هذا المفهوم ، ثم نربطه بغيره
من بقية المفاهيم بما يفضي في النهاية إلى بناء الكون النقدي الموضوعي .

فعلّ مفارق الطرق أسلمنا أنفسنا للدروب الفرعية دون أن ننسى طريقنا
الرئيسي . إن الدروب الفرعية تزودنا بالخصوصيات الفرعية للنقد . ولكننا - حلر
الضباب في المجهول - وجدنا أنه لا بد من أن نمسك بزمام أمرنا في كل لحظة من لحظات
التقدم ، أعني أنه لا بد من العودة إلى الطريق الرئيسي :

« فلننقاد يقف بدوره على سلم » أوزيريس » . وكلما تقدّم في قراءته
النقدية نراه يهبط ويصعد . . . يتعثّر ويجمع نفسه . . . إنه يضيّع ، ويغفلق
نفسه شريطة أن يمسك بدرجات السلم دفعة واحدة ⁽¹⁾ .

والإمسك بدرجات السلم يعني - في حالتنا - أن نبقى على يئنة من أن موضوعنا
الرئيسي هو الموضوع « Le Thème » .

وما يمينا الآن - وفي المقام الأول - هو مفهوم التجانس في الموضوع .
ومن أجل إضاءة هذا المفهوم يستخدم « ريشار » مصطلحات عديدة تقود إلى غاية
واحدة . ومن هذه المصطلحات ما هو « ريشاري » ، ومنها ما هو مستعار من « باشلار »
أو « بارت » أو « بروس » أو « مالارمي » . هكذا ينهض مصطلح « التكوّك » تارة ،
وه نجوم الغلبة تارة أخرى ، وه دروب الحلم مرة ، وه شبكة العلاقات مرة
أخرى . وكلها تشير إلى التقاء موضوعات العمل الإبداعي في « حزمة واحدة » دون أن
ننسى أن مصطلح « الحزمة » مصطلح « ريشاري » .

فالموضوعات « تتكوّك » وتبادل النور بما يشكل وحدة إشعاعية تضاهي وتضيء :

« والتفسير الأورفي » « orphisme » للعالم يفضي في نهاية الأمر إلى وضع
الاشياء المبعثرة المتغايرة موضع العلاقة من بعضها . وربما أدت إعادة التنظيم
الشمولي للأشياء إلى فهم مطلق وشغافية مطلقة . ولكن هذا الوعي ليس وقفاً

(1) « Onze études sur la poésie moderne », Ibid, p. 11.

على «أورفيوس» ، فالحياة اليومية تسمح بوضعه موضع الامتحان على الدوام . لننظر مثلاً كيف يتملى «مالارميه» بنظره الحالم إحدى راقصات الباليه ، ويتساءل إزاء كل خطوة وكل حركة وموقف غريب عما يعنى وكيف يمكن قراءته .

هكذا يتحدد منهجنا في قراءة «مالارميه» : بُسُدل بالراقصة «مالارميه» ، وبالأداء الراقص وجوه البلاغة في كل قصيدة من قصائده ، فنعثر على الطريقة المثلى للدخول إلى عالمه مع بقائنا أوفياء لدوره .

وعلى غرار المشروع المالمري الكبير لتوحيد العالم ، قام مشروعنا لتوحيد العالم الشعري المالمري . لقد طبقنا مشروعه على شعره متطابقين من تفكيك هذا الشعر إلى جمعه في رؤيا كلية واحدة . فلا شيء عنده بلا معنى ، وكل شيء عنده بعيد إلى كل شيء . ولقد جهدنا إلى اعتبار الأعمال الشعرية الكاملة قصيدة واحدة كبيرة تنشر أصداها بنفسها لنفسها . فمن صفحة إلى صفحة ومن جملة إلى جملة ، ومن كلمة إلى كلمة ، نكرس عملنا النقدي لنسج بيت العنكبوت . . . لبناء نافذة زجاجية متعلدة الألوان والأشكال . . . لتشييد كهفٍ نقضي قواطعه إلى مركز خلو منابر منير⁽¹⁾ .

(1) تقول الأسطورة اليونانية إن «Orphée» أعظم شاعر وموسيقي عاش على وجه الأرض . وكان «أبولون» له وفيه قيثارة علمته ربات الشمر المزف على أوتارها . وتحكي الأسطورة أن الحان «Orphée» بلغت من العلوية أنها كانت تسحر الأشجار والأحياء فتترك لمكتها وبتبعه . ولقد استلح «Orphée» بواسطة ألحانه أن ينزل إلى عالم الجحيم ، في محاولة منه لإعادة حيي «Euridice» إلى عالم الحياة . وبواسطة ألحانه تمكن «Orphée» من الحصول على موافقة السفاح «Hades» بعودة «Euridice» إلى عالم النور . ولكن «Hades» اشترط على «Orphée» ألا ينظر وراءه حتى يصل إلى عالم النور . ومضى «Orphée» يردد حييته في الظلام على الحان قيثارته . ولكنه أراد في اللحظة الأخيرة أن يطمئن إلى وجود حييته ، فالتفت وراءه فغابت عن عينه إلى الأبد . هذا عن «Orphée» . فلما «الأورفية» فهي حركة دينية تنتمي إلى اليونان القديمة (في القرن السادس قبل الميلاد) وترتبط بـ «Orphée» الذي تقول الأسطورة إنه علم أسراراً دينية مقدسة .

وتؤكد «الأورفية» أن الخلاص والحياة الأبدية يتعلقان بالحياة التي ننتهجها على الأرض . وإن حياة الزهد وحدها هي التي يمكن أن تنقذ صفاء الروح من تلوث الجسد . وفي ضوء ذلك كان أنصار «الأورفية» بانيين يرفضون أي غذاء قادم من الجسد الحي . وتشير النصوص «الأورفية» إلى أن نظمها الكوني يختبر البهشة «L'œuf» أصل كل شيء ، وأنها تمام الكينونة التي ما تلبث أن تتحلل شيئاً فشيئاً إلى العدم المتشعل بالوجود الإنساني الفردي .

إن الإنسان من وجهة النظر «الأورفية» يجمع بين الجسد الفاني والروح الخالدة ذات الجوهر الإلهي . وعنده الروح سجنية الجسد . والموت هو الذي يجرورها لتنتقل إلى جسد آخر يتوقف شكله على طبيعة للمطبات التي قدمها الإنسان في حياته الماضية . وفي نهاية الأمر تتوصل الروح إلى النجاة والتخلص من دوّاب الفناء والتكاثر . وينظر «أرسطو» في كتابه «خلق الحيوانات» بأن الأورفيين كانوا يعتقدون بأن أعضاء الكائنات الحية تتكون بشكل مستقل بعضها عن بعض قبل أن تتحد لتشكل أجساداً كاملة .

إن وضع الأشياء المبعثرة موضع العلاقة من بعضها ، يعني في ما يعنيه كشف ملامح التجانس غير المرتبة في العمل الإبداعي . وهذا الكشف كان طموح ناقدنا منذ كتابه الأول حين قرّر أنه يهدف إلى وضع الأشياء المبعثرة ضمن منظور معين أو أبعاد معينة :

« ودخل هذه الأبعاد ، يحاول كل نص وكل تحليل أن يعيد إلى مجمل الوصف متلفاً منه معانيه ، ومزوداً إياه بضوء خاص مما يقضي في النهاية إلى وحدة عليا لوجود محدد من صدفه الزائفة ، وجود عائلي إلى تجانسه الفريد »⁽¹⁾ .

هكذا تظهر جدلية العلاقة بين النص الإبداعي والنص النقدي . لكل نص يعيد إلى غيره من النصوص . وكل تحليل يُرجع إلى غيره من التحليلات مما يشكل سيمفونية نقدية على غرار السيمفونية الإبداعية . فالشعر لا تشكل الصدفة . إن الشعر خيوط منسجمة متجانسة ، إن يغب أحدها ، فإنه لا يغيب إلا ليظهر من جديد عبر خيط آخر أو في خيط آخر .

وكالشعر الذي ينسج خيوط تجانسه بنفسه ف :

« إن القيمة الموضوعية «La valeur objective» لكل تحليل لا تتحقق إلا بملامسته واستمراره في التحليلات التي تجاوره أو تتقدم عليه : إن التجانس في نهاية الأمر هو المعيار الوحيد الصالح للموضوعية .

ولكن حذار ، فإن هذا التجانس لا يمكن أن يغطي الموضوع المدروس بأكليته . فالموضوع يبقى « في المحل الأبعد » . ويبقى متعلّزاً حصر أي كاتب كبير في شبكة أحلامه . ففي مرحلة من الخلق يتحدّى العمل الأدبي الخطوط التي اختار أن يتشكل وفقاً ، أو هو ينسج هذه الخطوط . والوحدة الحية التي يهدف إليها النقد تغلت من يديه . إنها يمكن أن تشير إلى نفسها ، ولكنها لا

= ومن هنا نستطيع أن نفهم « كيف يقضي التفسير الأدبي للعالم إلى وضع الأشياء المبعثرة موضع العلاقة من بعضها » . فاصل العالم هو « البهجة » ، هو الواحد المكتمل التام الذي وإن تمدّد وتبعثر فيها بعد إلا أنه يعود في النهاية إلى وجوده الأصلي الجوهرى . إنه ينتقل صفاء الروح ويعود إلى الواحد عندما يتخلص من تلوث الجسد . انظر :

— «Les mythes Grecs», ibid, p.p. 95 98.

— «Dictionnaire des symboles», ibid, 3ème tome, p.p. 332- 334.

— «La philosophie», ibid, tome «1», p. 31 et tome II, p. 221.

— «Grand dictionnaire encyclopédique», ibid, p.p. 7653- 7654.

— «Histoire de la philosophie», Albert Rivaud, tome I, P.U.F., Paris, 1960, p. 29.

(1) «Littérature et sensation», ibid, p. 14.

يمكن الإمساك بها (1)

إنها حقيقةٌ خفيفةٌ تكشف عن أن ناقدنا «ريشار» يعترف - متكئاً على «مالارميه» - بعجز النقد عن القبض على كلية الموضوع . ولكنه يجد العزاء لنفسه في صورة «بينيلوب» التي تنقض في الليل ما تنسجه في النهار . ولكن التقاء الصورتين لا يلغي هذا الفارق البسيط بينهما وهو أن الناقد ليس في حاجةٍ إلى أن ينقض ما ينسج . إنه يبحث فيكشف ، ثم يتقدم في بحثه فيتقدم في كشفه دون أن يهمل أبداً إلى الحقيقة الكلية ، وإنما إلى إشاراتها . . . إلى ومضاتها .

إن الحقيقة تعلن عن نفسها ، ولكنها لا تسمح بالقبض عليها . إنها تغري بالتساؤل الذي يقود إلى التساؤل واضحة في التساؤل منطق متعتها ومتعة منطقها .

ولكنه إذا كان يمكن للدروب الفرعية أن تقود إلى المجهول ، فإن الناقد يجد نفسه عندما يجد موضوعه الشعري في موضوع آخر : أعني أنه يمر على نفسه عندما يمر على خيوط الربط بين موضوعاته ، فالموضوع «يتعلّى بغيره» مما يسمح للناقد بتعقبه في كل الموضوعات الأخرى وصولاً إلى كوكبة الموضوعات أو شبكة العلاقات الموضوعية .

وإذا صحَّ أن «للمعاني معنى» حسب مليقول ولوفيناس «Emmanuel Levinas» في معرض حديثه عن الطريقة الفينومينولوجية ، فإن «معنى المعاني» هو المعنى الذي يستخرجه الناقد من كل المعاني «ويعيد إلى كل المعاني» إنه المعنى الذي يقود إلى كل الاتجاهات ، والاتجاه الذي يقود إلى كل المعاني داخل العالم الشعري المنقود .

وه معنى المعاني، هذا ، هو ما حاول «ريشار» - في مجمل دراساته - أن يعيد صنعه وأن يخرج منه شيئاً فشيئاً إلى النور .

(1) «L'Univers imaginaire de Mallarmé», Ibid, p. 36.

بين « الدال والمدلول »

لعل من أخطر القضايا التي تواجه المنهج الموضوعي قضية العلاقة بين الشكل والمضمون . فلقد وجدنا سابقاً أن القراءة الموضوعية تعكف على تصنيف عناصر « المدلول » في العمل الأدبي ، وإذا : فإين « الدال » ؟ هل يحتل « الدال » حيزاً في هذه القراءة ؟ وإذا كان الجواب بالإيجاب ، فما هي علاقة « الدال » بـ « المدلول » ؟ ، وما هي علاقة « الدال الموضوعي Le signifiant thématique » بـ « الدال الشكلاني Le signifiant formel » الذي تطرحه المدارس الأسلوبية ؟

وباختصار ، ما هو مفهوم الدال في النقد الموضوعي .

قبل الإجابة عن هذا السؤال لا بد من التذكير بأن قضية العلاقة بين الشكل والمضمون ليست مطروحة دائماً على مستوى واحد . فللمستويات متعددة تتعدد المشارب والمدارس النقدية والأسلوبية . هكذا يطرحها بعضهم على مستوى الصورة « L'image » والمعنى « Le sens » . وبعضهم يطرحها على مستوى الحرف « La lettre » والفكر « La pensée » . وآخرون على مستوى دلالي هو مستوى العلاقة بين الدال « Le signifiant » والمدلول « Le signifié » . ومنهم من يطرحها على مستوى لغوي يميز فيه بين التركيب « سلسلة تاليفية Syntagme » والتركيب كـ « سلسلة أمثالية Paradigme » مفتوحة أمام الاختيار . وأخيراً وليس آخراً فإن أنصار مدرسة القواعد التوليدية والتحويلية « La grammaire générative et transformationnelle » يطرحون هذه القضية على مستوى البنية السطحية « Structure de surface » والبنية العميقة « Structure profonde » . وريشار - على وعيه بضرورة الفصل بين المستويات - لا يتبنى هذا المستوى أو ذاك ، وإنما ينتقل بين هذه المستويات في محاولة منه لكويبتها على محيط الدائرة التي يشكل فهم المعنى فيها مركزها المشع . ومن جانبنا ، سنحاول الآن في قراءتنا النقدية التمييز بين هذه المستويات .

وقبل الدخول إلى لب المسألة نود أن نشير بشكل خاطف إلى أن القراءة الموضوعية قراءة « محالة » « Immanente » بمعنى أن الناقد يحل في العمل الأدبي ، فهو ينظر إليه من داخله لكي يسبر أغواره ويفهم مصدر إبداعه وغاياته .

ونحن لا نتقدم بهذه الإشارة المخاطفة إلا لكي يتيسر لنا فهم النص التالي والذي يرسم أحد الحدود داخل هذا « التحال » :

وهناك حد آخر داخل هذا التحال نفسه . وهو حد يرسم التقابل التقليدي بين قراءتين للعمل الأدبي ؛ قراءة تنصب على « المدلول » وهي القراءة الموضوعية ، وقراءة تنصب على « الدال الشكلي » وهي قراءة تهتم بصناعة النص أو ما يمكن تسميته بقواعدية أشكال الحرف الأدبي كالبلاغة والإيقاع والسردية واللفظية .

ولكن هذا الفصل غير دقيق ، إذ لا وجود لأحد هذين المفهومين « الدال والمدلول » إلا بالقياس إلى الآخر .

ويستج عن هذا أن وصف القراءة الموضوعية بأنها قراءة للمدلول وصف غير دقيق . فالمدلول « دال » أيضاً على أن نضع في الحسبان أن الدال الذي تتنوله الموضوعية بالدراسة يوجد على مستوى آخر غير المستوى الذي يوجد عليه « الدال الشكلي » .

وإذا ، فإن من الضروري المحافظة على الفصل بين حفل المقول « dit » وحقل القول « Le dire » . هذا مع محافظة الرغبة النقدية على توجيهها نحو الربط بين هذين الحقلين . فالأسلوب - كما يقول بروس - ليس قضية تقنية ، ولكنه قضية رؤيا . ومن واجبنا أن نحاول التقاط الكيفية التي تتمفصل فيها أو لا تتمفصل رؤيا القول مع رؤيا المقول ؛ أي مع نوعية التحليل الموضوعي ومطامعه⁽¹⁾ .

وأرجو أن تثير الجملة الأخيرة من هذا النص انتباه القارئ : فالقراءة للموضوعية تنطلق أساساً من قاعدة المدلول ، ولكنها لا تغفل الدال إذا كان يقدم نوعية التحليل الموضوعي ومطامعه . هذا من جهة ومن جهة أخرى « فلننا نلاحظ تمييزاً بين نوعين من الفهم ينصبان على مفهوم واحد هو مفهوم الدال . فأسما النوع الأول فهو الفهم الشكلي للدال ، وأما النوع الثاني فهو الفهم الموضوعي الذي يحدد الدال كاتجاه للعالم الأدبي الموصوف . ولعله من المفيد هنا أن نذكر القارئ مفهوم « الاتجاهات الدالة » و « الأبعاد الدالة » كما عرضناه في حينه .

هكذا يعلن « ريشار » في كتابه « إحدى عشرة دراسة في الشعر الحديث » أن دراسته تنطلق من استيعاب نوعي للأبعاد الدالة في البحث عما يوحد بين أطراف العمل

(1) المحاضرة النظرية .

الأدبي ، وعما يفرّق . فأمّا المجال الذي يخصّ اللغة فإنّه لم يدخل في دراسته إلا على استحياء :

« ففي هذين المحورين انطلقت دراستنا للأشكال الموضوعية . فأمّا المجال الذي يخصّ اللغة فإنّه لم يدخل إلا هنا وهناك على شكل نتائج عامة وتأكيدات خاصة وسريعة دائمة »⁽²⁾ .

وتغرينا عبارة الأشكال الموضوعية في هذا النصّ بالوقوف عندها ملياً . فـ « ريشار » في استخدامه لمصطلح شكل الموضوع « La forme du thème » ، كما في استخدامه لمصطلح شكل المضمون « La forme du contenu » إلخا يعمدنا إلى بُعد ثالث خارج البعدين التقليديين المعروفين وهما « الشكل » و « المضمون » . وفي ضوء ذلك ، نجد أنفسنا مضطرين للتوقف قليلاً من أجل النظر في قضية « شكل المضمون » من أساسها .

(2) « Onze études sur la poésie moderne », p. 11.

مفهوم « شكل المضمون »

إن « شكل المضمون » مصطلح ابتدعه العالم اللغوي الدنماركي « لوي هيلمسلف » (Louis Hjelmslev) (1899-1965) .

ولكي نفهم هذا المصطلح بشكل دقيق ، لا بدّ من العودة إلى نقطة البدء عند العالم اللغوي السويسري « فردينان دوسوسير » F.de Saussure (1857-1913) . فلقد كان مصطلح « الشكل » عند « دوسوسير » مرادفاً لمصطلح « البنية » « Structure » ومقابلاً لمصطلح « المضمون » وإنما لمصطلح « المادة Substance »⁽¹⁾ .

هذا التقابل بين الشكل والمادة يأخذ أبعاده القصوى عند « هيلمسلف » وذلك على مستويي التعبير « L'expression » والمضمون ، بحيث تصبح أمام أربعة أبعاد جديدة وهي : شكل التعبير « La forme de l'expression » ومادة التعبير « La substance de l'expression » وشكل المضمون « La forme du contenu » ومادة المضمون « La substance du contenu »

■ فأما في ما يتعلق بمستوى التعبير مادة وشكلاً :

- فإن « مادة التعبير » هي المادة الصوتية « Substance phonique » أو الكتابية « graphique » الحام التي تستمرها اللغة في بناء شكلها التعبيري . فالمادة الصوتية في كلمة « قلم » مثلاً هي الأصوات « Les phonèmes » [ق] - [ل] - [م] .
- وإن « شكل التعبير » هو كل أنماط الربط الصوتية أو الخطية الممكنة في لغة معينة .

ونشير إلى أن وصف الوحدات الصوتية مثلاً إنما يتم على مستويين : مستوى « السلسلة التأليفية Syntagmatique » الذي تؤسسه قدرة هذه الوحدات الصوتية على التضاد مع بعضها ، ومستوى « سلسلة الأمثال Paradigmatique » الذي تؤسسه قدرة الوحدات الصوتية على التقابل مع بعضها .

ومن الجدير بالملاحظة أن وضع « الشكل والمادة » موضع العلاقة من بعضها إنما يُحدث نوعاً من التغيير على المادة المستمرة .

■ وأما في ما يتعلق بمستوى المضمون مادة وشكلاً :

- فإن « مادة المضمون » - ولتأخذ مثلاً لها المفردات الدالة على اللون - هي مجموعة مستمرة من أطوال الموجات الضوئية .

(1) في السياق الذي نحن فيه لا تعني كلمة « Substance » جوهراً وإنما مادة فقط .

- وإن « شكل المضمون » يتحدد في كل لغة بما يقوم على أساس التقابل بين المفردات الدالة على الألوان . فكل لغة تتعامل مع مادة الألوان أي المجموعة المستمرة من أطوال الموجات الضوئية - تعاملاً خاصاً قد يكون مطابقاً أو مخالفاً - في مفردة أو أكثر - للغة الأخرى .

وعلى سبيل المثال فإن كلمة « بُني » « Brown » في الإنكليزية تغطي مادة لونية لا تغطيها كلمة واحدة في الفرنسية ، وإنما كلمتان هما « Marron » و « Brun » .

فالتقطيع الذي نُحْدِثُه الكلمة الإنكليزية في هذه المادة اللونية ، ليس نفس التقطيع الذي نُحْدِثُه الكلمتان الفرنسيتان⁽¹⁾ . ولناخذ مثلاً آخر مستمداً من ثلاث لغات هي الفرنسية والألمانية والدانماركية :

في الفرنسية	في الألمانية	في الدانماركية
arbre « شجرة »	baum « شجرة »	træ
bois « غابة » + « خشب »	holz « خشب »	« شجرة » + « خشب »
forêt « غابة »	wald « غابة » + « خشب »	shov « غابة » + « خشب »

إن كلمة « arbre » في الفرنسية تعني « شجرة » ، وهذا ما يقابله في الألمانية « baum » . فهنا لدينا نفس التقطيع « Le même découpage » لنفس المادة في اللغتين . ولكنه في الوقت الذي لا تخصص فيه الفرنسية كلمة لـ « الخشب » وإنما يمكن أن تعني كلمة « bois » « الخشب » و « الغابة » ، وذلك حسب السياق ، نجد الألمانية تخصص كلمة « holz » للخشب فقط .

وفي الوقت الذي تفتقر فيه الفرنسية والألمانية إلى كلمة تعني « الخشب » و « الشجرة » حسب السياق ، نجد الدانماركية تحتوي على هذه الكلمة وهي « træ » .

(1) أنظر المراد : « Glottématique » - « forme » - « substance » - « contenu » - « expression » - « Matière » في :

- « Dictionnaire de linguistique générale », éd. Larousse, Paris, 1973.

- « La linguistique du XX^{ème} siècle », Georges Mounin, éd. P.U.F., Paris, 1972 P. 130... 135

- « Essais linguistiques », Louis Hjelmslev, traduction française, éd. Minit, Paris, 1971, P.P. 97... 122.

وهكذا نستطيع أن نتابع قراءة الجدول . وقبل أن نفعل هذا الباب نقدم مثلاً توضيحياً مقارناً بين العربية والفرنسية . ففي الوقت الذي يختص فيه جمع المذكر السالم المخاطب في العربية بالضمير « أنتم » ويختص جمع المؤنث المخاطب بالضمير « أنتن » ، ويختص المثنى مذكراً ومؤنثاً بالضمير « أنتما » ، نجد الفرنسية تكتفي بضمير واحد يغطي كل هذه الضمائر ، وهو « vous » . فكل لغة لها وسيلتها الخاصة في تقطيع العالم بشراً وأشكالاً وألواناً وأشياء ، الخ .

إن بحوث « هيلمسلف » في هذا الخصوص تنطلق من الفرضية التالية ، وهي أنه على الرغم من أنه لا يوجد تطابقٌ تبادلي «Correspondance biunivoque» بين مستوى التعبير ومستوى المضمون ، فإن تحليل البنية على هذين المستويين يقضي إلى نفس القواعد الناعمة . وهذا هو مبدأ « التشاكل L'isomorphisme » .

إن رغبة « هيلمسلف » في أن يجد على مستوى المضمون « التمهيد المزدوج La double articulation »⁽¹⁾ . الذي وجده على مستوى التعبير ، هو الذي قاده إلى البحث عن الكيفية التي يمكن بواسطتها بناء « شكل المضمون » . وهذا يعني أنه فتح نافذةً جديدةً للتأمل والتفكير في ما يتعلق بتحليل المعنى .

هذا هو « شكل المضمون » كما تعرضه الأسنيات الحديثة مثلاً بأحد أركانها

(1) التمهيد المزدوج في اللغة ، مصطلحٌ استخدمه العالم اللغوي الفرنسي أندريه مارتييه A.Martinet ، ليعبر به عن التنظيم الخاص باللغة الإنسانية ، والذي يتمفصل كل كلام بواسطة حل مستويين :

- فعل المستوى الأول ، يتمفصل كل متطوق «énoncé» خطياً «linéairement» في وحدات ذات معنى . وهذه الوحدات هي الوحدات الدالة «Unités significatives» والتي تشكل الوحدات الصرفية «morphèmes» أصغرهما . فالجمللة « سينام الطفل » مثلاً يتمفصل في خمس وحدات صغرى ، أو « مورفيمات » وهي « السين - الاء - نام - آل التعريف - طفل » . ويكل وحدةً من هذه الوحدات يمكن استبدال في نفس المحيط وحدات أخرى على مستوى « سلسلة الأمثال Le paradigme » . كما يمكنها أن ترتبط بوحدات أخرى في محيط آخر على مستوى « سلسلة التآليف Le syntagme » .

- وعلى المستوى الثاني ، يتمفصل في كل وحدة صغرى وحدات مجردة من المعنى ، وهي الوحدات المميزة «Unités distinctives» أصغرهما والوحدات الصوتية «Les phonèmes» .

فالوحدة الصغرى مثلاً « كب » تحتوي على ثلاثة أصوات يمكن لكل منها في نفس المحيط أن يُبدل بأصوات أخرى كأن نبدل بالصوت الأول (ك) الصوت (خ) . كما يمكن لكل من هذه الأصوات أن يرتبط مع أصوات أخرى لتشكيل وحدات صغرى جديدة .

كما يمكن أيضاً تفكيك « اللؤلؤ » - ولكن بشكل غير خطي - إلى وحدات معنوية صغرى «Sèmes» . فاللؤلؤ في كلمة « طفل » يمكن تفكيكه إلى : إنساني + صغرى جداً . . . وهكذا .

...أنظر مادة «articulation» في : «Dictionnaire de linguistique générale», ibid. :

- وأنظر : 27... 7. P.U.F. Paris, éd, André Martinet, «La linguistique synchronique» -

الأساسين « هيلمسلف » . ونلاحظ أن ناقدنا « ريشار » قد استخدم هذا المصطلح ليعبر بواسطته عن مفهوم نقدي جديد . فكما أن لكل لغة تعامل خاصاً مع العالم تقطعه به على طريقتها ، كذلك تراهى لناقدنا أن لكل شاعر تقطيعاً خاصاً للمادة التي تتعامل معها لغة الشعرية .

إن « شكل المضمون » وه شكل التعبير « هما اللذان يحددان في رأي « هيلمسلف » اللغة من وجهة نظر علم اللغة . فهل يحددان العمل الأدبي من وجهة النظر النقدية ؟

هذا هو الإطار العام الذي يحاول من خلاله ناقدنا « ريشار » أن يدشن مفهومه النقدي الجديد : « شكل المضمون » . فإلى أي حد استطاع هذا المصطلح اللغوي الحديث أن ينصب في النقد الأدبي الريشاري ؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه عبر سلسلة المفاهيم التي ترتبط بقضية الشكل والمضمون .

فـ « شكل المضمون » يترك بصماته على المنهج الموضوعي ، وينعكس على جملة المفاهيم التي تؤسسه . ومن ذلك مفهوم « البنية La structure » .

مفهوم « البنية »

فمن منظور « البنية » يقدّم « ريشار » فهماً جديداً لمنهج :

« إن القراءة الموضوعية تعني أن يتساءل الناقد عن « البنى » الخاصة التي تمثل الحضور الشعري إزاء الأشياء »⁽¹⁾.

ومن هذا المنظور ، يصبح البحث الموضوعي بحثاً عن البنية التي تميز العمل الإبداعي . هكذا يوجهنا « ريشار » إلى قراءة دراساته « إحدى عشرة دراسة في الشعر الحديث » على أنها قراءات : « تهدف إلى كشف بعض البنى ، وتعميقاً تدريجياً للمعنى »⁽²⁾.

ويستخدم « ريشار » إلى جانب مصطلح « البنية » مصطلحات أخرى لتغطية نفس المفهوم كـ « الهيكل » و « المعمارية » :

« ويبقى الكشف عن الهيكل الخفي »L'armature mystérieuse« لأعمال « مالارميه » هو هدفنا : المنطق والرهافة .

إن « مالارميه » هو الذي يضع أماننا قطعي بحثنا . وهما اللذان سيسمحان لنا بالدخول في أمان إلى عمله الصعب مبرزين عنده وبحركة واحدة : حساسية منطقته ، ومنطق إحساسه »⁽³⁾.

(1) المحاضرة النظرية .

(2) « Onze études sur la poésie moderne », ibid, p. 7.

(3) « Univers imaginaire de Mallarmé », ibid, p. 38.

« الحركة الواحدة » هنا ، تعبر تماماً عما تعبر عنه « لحظة الخطف » في موقع آخر . إنها اللحظة أو الحركة التي يتوصل الناقد عن طريقها إلى « الرؤيا » التي توحد معمارية المشهد الأدبي . و « الرؤيا الموحدة » هي الرؤيا الكلية الواحدة التي يتوصل إليها الناقد بعد تفكيكه العمل الأدبي إلى وحدات صغيرة ؛ إلى موضوعات أو ترسيمات .

وتبقى السمة الأهم لمفهوم البنية في المنهج الموضوعي أنها بنيةً شبكيةً وإشعاعية . فلقد وجدنا سابقاً أن تحليل عنصر ما في العمل الأدبي إنما يفضي إلى كل العناصر الأخرى .

وفي حينه وجهنا الانتباه إلى صور مجازية تعبر عن مفهوم البنية في ضوء هذا الفهم . وكان من تلك الصور صورة « نجوم الغابة » و « دروب الحلم » و « نقاط التقاطع » و « مفارق الدروب » . ونضيف إلى ذلك صورة يستعيرها « ريشار » من « مالارميه » ، وهي صورة « بيت المنكبوت » . ولما كانت البنية الأساسية في القراءة الموضوعية بنيةً إشعاعيةً شبكيةً ، كان من أهم مهمات الناقد أن يعيد هذه الإشعاعات إلى مصدرها . وهنا ينهض مصطلح « الحزمة faisceau » على أرض صلبة :

« فلقد تركّز جهدنا على تفهم « مالارميه » بشكلٍ شمولي ، وأن نصل الفكر عنده بالحرف والمضمون بالشكل ، وأن نجتمع في « حزمة واحدة » كل ألوان العظمة التي تنبذ عن عمل ليس له نظير »⁽¹⁾ .

ألا يعيدنا مصطلح « الحزمة الواحدة » إلى مصطلح « الرؤيا الموحدة » ؟ ولكن ، كيف يتوصل « ريشار » إلى البنية الخفية للعمل الأدبي ؟

لقد وجدنا للتو أنه يصل الفكر بالحرف ، والمضمون بالشكل منطلقاً من فرضية « التشاكل » بين مستويي المحتوى والمحتوي :

« فما من فجوات بين التجارب المختلفة لنفس الإنسان . وسواء تعلق الأمر عنده بالحب أو الذكري ؛ بالحياة الحسية أو التأملية ؛ بالمجالات التي تبوئها الأكثر ابتعاداً عن بعضها ، فإن نفس المياكل هي التي ترسم في النهاية »⁽²⁾ .

(1) « Univers imaginaire de Mallarmé » ibid, p.p. 14- 15.

(2) « Littérature et sensation », ibid, p. 13.

إن علاقة « التشاكل » هي التي تميز لنا قننا أن يتعقب العمل الأدبي من أحد مستوياته . فما دامت كل الدروب مماثلة لبعضها ، فلماذا يفكر المرء في أن يسلكها جميعها ؟

لعلنا نفهم الآن لماذا تشكل دراسة « المعنى » في النقد الموضوعي مركز الدائرة . فدراسة المعنى تفضي في رأي « ريشار » إلى نفس البنى التي تفضي إليها دراسة الصورة . ولا أعتقد أننا في حاجة إلى تحديد مفهوم المعنى عند « ريشار » لأن كل هذا البحث يعيد إليه .

ولكنه لا بد من الوقوف ملياً أمام « نفس » البنى أو « نفس » الهياكل . فـ « نفس » البنية من جانب الشكل ، يقابله « نفس » المعنى من جانب المضمون :

« إننا نحس بأن المعنى الشعري واحد لا يتجزأ . فأن ترحل المعنى بحركة واحدة ، يعني أن تشعر أن الانفعال في كل جملة أو قصيدة إنما يأتي من تنوء الكلام . . . نموج الصور . . . انعطاف المشاعر . . . ارتباط الأفكار ؛ أن نحس بأن هذا الترويض للغة يتناسب مع هذه الزلزلة للكائن دون أن نعرف أبداً ما الذي يخص هذا أو ذاك ، ومن أي جانب انطلقت المبادرة . أوليس هذا هو الطموح الفاضل لكل ناقد حقيقي ؟ إنه يقف بدوره على سلم « أوزيريس » . وكلما تقدمت قراءته النقدية ، تراه يهبط ويصعد ، ويتعثر ويلملم نفسه . إنه يضع ويثقل نفسه شريطة أن يحسك بدرجات السلم دفعة واحدة . فهل هذا قابل للتحقيق ؟ »⁽¹⁾

وإذا كان « ريشار » يرى أن المعنى الشعري واحد لا يتجزأ فإننا نرى أن مفهوم « وحدة الوجود »⁽²⁾ ينعكس مباشرة على التناول الموضوعي للعمل الإبداعي . فهل نستطيع أن نضيف إلى قاموس المفاهيم النقدية مصطلحاً جديداً يزاوج بين بعدين مفهومين أحدهما فلسفي والآخر أدبي ؟ هل نستطيع أن نعلن ولادة مصطلح « وحدة الوجود النصي » ؟ ألم نر سابقاً أنه لا شيء في العمل الأدبي بلا معنى ، وأن كل شيء يعيد إلى كل شيء ؟

(1) « Œuvres études sur la poésie moderne », Ibid, p. 11.

(2) ويتميز هذا المفهوم من مفهوم « الوحدة العضوية » في حدة تقاطعها أنه لا يتوقف عند حدود القصيدة ، ولكنه يتعداه ليشمل النثر أو الأعمال الكاملة . ومنها أنه - خلافاً لمفهوم الوحدة العضوية - ليس مفهوماً وظيفياً يركز على وظيفة هذا المصنوع أو ذلك من أعضاء الجسم الحي ، ولكنه مفهوم علائقي يحدد موضوعات العمل الأدبي ومستويات إنتاجه بعضها إلى بعض . ومنها أخيراً وليس آخراً أنه مفهوم « أدبي فلسفي » في حين ينظر إلى الوحدة العضوية للقصيدة على أنها مفهوم أدبي بيولوجي .

على أنه حين يتعلق الأمر بالشعر الحديث فإنه ليس من اليسر أن نتبين هذا التناغم بين سطح التعبير وعمق التعبير . فلتن كانت بلاغته تكمن في ما يعقده من علاقة تماثل بين مستوياته المختلفة ، إن الشعر الحديث يضيّع ظاهرياً هذه البلاغة :

« وهنا نجد أنفسنا أمام تناقض آخر : فاصالة الشعر الحديث تكمن في أنه يضيّع ظاهرياً هذه البلاغة حيث يدخل بعداً معني في نزاع مع بعضها إن سطح التعبير لا يتشكل إلا بخلخلة الروابط أو انقطاعها بين الموضوعات .

إن الشبكة الحسية أو المجازية تنتشر وسط خطاب شديد الخصوصية ، خطاب يرخي مفاصلها ... يحل روابطها ... يحطم صلاتها أو يصل بها إلى حد الإشباع .

ولكنه لا بد من التأكيد على أنه عبر هذا الخطاب الذي يرخي مفاصل الشبكة الموضوعية ، تنسج هذه الشبكة خيوطها ، وتكشف لنفسها عن نفسها ، وتفرض نفسها على الأشياء ..

ومن هنا تنبض بالنسبة لنقد الشعر حلقة مفرغة أخرى . فهذا النقد يحتاج إلى اللاتمانس⁽¹⁾ من أجل اكتشاف التجانس . إنه لا يمكنه أن يتوصل إلى روعة « أبولون » الطالع للنهار إلا من خلال عذاب « أوزيريس » الممزق الضائع في ظلال اللامعنى⁽²⁾ .

إن هذا الخطاب الشديد الخصوصية في الشعر الحديث هو الذي ينفي المعنى إلى عالم الظل ، ويضع من جديد قضية العلاقة بين الشكل والمضمون كأهم قضية تشغل نقاد الشعر . فسطح التعبير في هذا الشعر لا يتشكل إلا بخلخلة الروابط بين الموضوعات : خلخلة في السطح .. خلخلة في العمق ... فما الذي يستطيع أن يفعله النقد ؟

« إن في وسع النقد أن يعثر وسط هذا التعبير المشوش على تناغم موضوعي يؤمسه . وهذه هي الوسيلة الوحيدة التي تمنح الفهم شيئاً من المثانة والموضوعية .

وليس هذا كل شيء ، إذ يتوجب على النقد أن يبين كيف أن هذا

(1) « اللاتمانس » هنا يوجد على مستوى آخر غير المستوى الذي وضعناه عليه ونحن نتحدث عن مفهوم « التجانس » .

(2) « Onze études sur la poésie moderne », Ibid, p. 10

الضباب يخلق معنى... نفس المعنى... معنى يقودنا إلى التفكير مباشرة في غياب الوجود (الحاضر) أو وصوله إلى حد الإنشباع»⁽¹⁾.

إن « نفس المعنى » الذي يوجد وراء الخلخلة الظاهرية بين مستويي اللغة الشعرية ، يعني وجود نوعين من المعنى في الشعر الحديث ؛ المعنى السطحي والمعنى العميق ، فماذا عن العمق في النقد الريشاري ؟ هذه القضية تنفرع كما نرى عن مفهوم العلاقة بين « الشكل والمضمون » ؟

(1) نفس المصدر .

مفهوم « العمق »

في مفهوم « المعنى » عند « ريشار » نستطيع أن نميز بين نوعين من المعنى ؛ المعنى الظاهري ، والمعنى الخفي ، وإذا كانت مهمة الشعر في رأي « مالارميه » أن يكشف عن المعنى الخفي للوجود ، فإن مهمة النقد في رأي « ريشار » أن يكشف عن المعنى الخفي للعمل الإبداعي .

إن المعنى موجود ، ولكنه ضمني ، وعلى الناقد أن يزحف به نحو الضوء . إنه حاضرٌ ، ولكنه غائب ، وعلى الناقد أن يوقفه من سباته العميق .

وإذا كان الكلام الحقيقي « هو ما لا يقال في الكلام » على حد تعبير الشاعر « مالارميه » ، فإن قراءة الشعر الحديث يجب أن تتجاوز ما في السطور إلى ما بين السطور .

وكما أوغل النص الإبداعي في غموضه ، كان على الناقد أن يتوغل في قراءته ليتمكن من فهم النص والسيطرة عليه :

« فالتصوص المفرقة في الرمز - والتي يندأ انفلاقها الظاهري عن تعبير عميق - لا يمكن أن تفتح بحق إلا من خلال عمق آخر ينحل معه ظلها إلى ضياء »⁽¹⁾ .

إن عمق العمل الإبداعي يتطلب إذاً عمق العمل النقدي . ولكن ، كيف ينعكس مفهوم « العمق » على علاقة الشكل بالمضمون ؟

هنا تتجلى « عنة المعنى » في الشعر الحديث رغم ما بين الشعراء من فروق :
« ففي هذا المعنى ، يبدو أن التجربة المعاشة تدخل في تناقض مع

(1) «L'univers imaginaire de Malraux», ibid, p. 18.

نفسها . أفلا يقوم الشعر الحديث على هذه التجربة المزدوجة ؛ تجربة الدهشة والصراع ؟ ... هكذا كلما أوغل هذا الشعر في بحثه انبثقت أزواج من التضادات المحسوسة ، كالقريب والبعيد ، اللحظي والدائم ، المفلق والمتفتح ، السطحي والعميق ، الممتد والمنطوي ... الخ . وخلف هذه المتناقضات تنهض مواجهة أشد من ذلك وهي المواجهة بين ما هو موجود ، وما هو غير موجود .

هكذا ينكشف حقل الحسي لشاعر اليوم عن عقبة أو شرخ . ففي هذا الحقل يمر الخيال بالموت ... التشظي ... الحد ... الغياب ، وكلها رموز لوجود يسطع وينسحب في وقت واحد . ولكنه انسحاب يلزمنا بأن نتساءل عن وجودنا (الحاضر) بتركيز أكثر .

والشعر يمشي بشكل مباشر هذه المسافة ؛ هذا « الاختلاف » . فعبير المادة والأشكال والخواص والألوان والحركات ، يعاني الشعر من هذا التناقض . وهو يستجوبه ويدفعه إلى حده الأقصى . وإن أنهكه ذلك وشارف به حد الاختناق - ليرى إلى أين ستحملة هذه الحركة .

ولكنه يحاول أن يقلص من البعد الذي يتصف به هذا الوجود . وهو يفعل ذلك بإقامة نوع من التمايش المحسوس بين المتناقضات ، وأحياناً أخرى بخلق نماذج للتقريب أو المزج أو التنظيم أو الغموض أو التحولات ، وأحياناً - ثالثةً بتحقيق فعل التجاوز الإبداعي ؛ الفعل التركيبي .

ويحدث أحياناً أن يتخير الشعر المحافظة على البعد في هذا الوجود ، وتهيج حدته جاعلاً من عجزه عن إلغائه مصدر كشف وربما مصدر لفة .

إن سلم « أوزيريس » هو الشعر الحديث ، مع فارقي بسيط وهو أن هذا الشعر يلغي عملية التناوب بين الخطوتين : إنه يوحد بعملية واحدة هي عملية الكتابة بين حركة التمزيق وحركة التوحيد . إن دوار هذا الشعر لا يفرق بين « أبولون » و « أوزيريس » .

إن الشعر الحديث - في تناقضه أو جدليته أو في ما يقيمه من توازنات - إنما يبحث عن المعنى في ضربة فرضية عنيفة جداً - وربما كانت تراجيدية - وهي فرضية اللامعنى . فكل ما فيه يتجه نحو القلب « inversion » . هكذا يبرز « المدم الحصب » عند « سان جون بيرس » و « البرق المتصل » عند « رينيه شار » و « الظل المضيء » عند « إلوار » و « النار الخلاقة » عند « إيف بونفوا »

و « الحد اللامحدود » عند « فيليب جاكوتيه » ...

فالتفريق يتسع في هذا الشعر حتى ليصبح قريباً من البعد . والفراغ يفتح على شيء ما ، أو بالأحرى على أرض هي أرض هذه الأشياء التي تسمح لكل الأشياء بالوجود . وهي تسمح لها بالوجود ضمن البعد الذي يفصلها عن أرضيتها⁽¹⁾ .

إن النص السابق يضعنا أمام فلسفة الشعر الحديث . ويرسم أمامنا من جديد خطوط الدورة الإبداعية النقدية . فإذا كان العمق الإبداعي بحاجة إلى عمق نقدي ، فإن العمق النقدي بحاجة إلى عمق فلسفي . وإذا كان الشعر مشروعاً فإن النقد لا يمكن أن يكون خلاف ذلك . فما هو المشروع في المنهج الموضوعي ؟ لعل كلمة « المشروع » تعيد إلى أذناننا أصداء العلاقة بين الشكل والمضمون .

ولكن المضغون في المنهج الموضوعي يكتسب بعداً آخر غير البعد الذي ألفناه . فـ « ريشار » لا يبحث عن المعنى لذاته ، وإنما لمن يكمن وراءه . إنه يبحث عن أصل للمعنى ؛ عن مصدره وغايته ؛ عن السبب الذي يوجهه ، والمهدف الذي يشنه . هكذا يعلن « ريشار » أن فهم « مالارميه » :

« لا يكون في البحث - وراء القصيدة - عن تجلية ما تقنع من قول ، وإنما في كشف السبب الكامن وراء هذا التفتيح والغاية منه »⁽²⁾ .

فالمشروع النقدي إذاً ، يتمثل في البحث عن المشروع الإبداعي . ولما كان العمل الإبداعي تعبيراً عن خيار معين عند صاحبه ، فإن مهمة النقد تأتي تعبيراً عن هذا التعبير :

« هكذا حاولت في دراستي هؤلاء الشعراء أن أعثر على القصد الأساسي «L'intention fondamentale» ، على المشروع «Projet» الذي يسيطر على مغامراتهم ، وأن أصف هذا المشروع »⁽³⁾ .

ومن أجل ذلك ، يعود « ريشار » إلى الصورة في ولادتها ؛ إلى العاطفة الخام ؛ إلى المستوى الحسي الصافي ... وكل ذلك من أجل أن يكشف « المشروع » الذي جاء العمل الإبداعي للتعبير عنه :

« هكذا يمكن للنقد أن يمضي في الأحراش مقتضياً آثار السدروب

(1) «Onze études sur la poésie moderne», ibid, p. 8.

(2) «L'univers imaginaire de Malarmé», ibid, p. 17.

(3) «Poésie et profondeur», ibid, p.p. 10- 11

الغامضة ، متوخلاً في أعماق العمل الأدبي لكي يكتشف نقاط البزوغ والضياء»⁽¹⁾ .

إن بحث «ريشار» عن «المشروع» في العمل الإبداعي ، وعن «الخيار الشخصي» عند المبدع ، يضع «الموضوعية» في منطق «وجودية سارترية» . كما أن بحثه عن «القصدية» في الإبداع يضع «الموضوعية» في منطق «ظواهرية هوسرلية» . ولما كان كل مشروع مرتبطاً بوعي ، توجب على الناقد أن يربط المشروع الإبداعي بوعي فلسفي ، وتوجب علينا أن ندرس الوعي الفلسفي الريشاري عبر هذه المفاهيم الثلاثة : «المشروع Le projet» و«القصدية L'intentionnalité» و«الوعي La conscience» لنرى كيف يكتسب مفهوم «المضمون» في النقد الريشاري عمقاً آخر .

(1) «L'Univers Imaginaire de Malraux», ibid, p. 17.

- بين « المشروع » و « القصديّة » و « الوعي » -

المشروع خيطٌ يوحد أطراف التجربة الإبداعية الممزقة . ومن هنا أهميته « فهو من الناحية الإبداعية أحد الركائز التي يستند إليها مفهوم « التجانس » في العمل الإبداعي . وهو من الناحية النقدية أحد المحركات التي تقود العملية النقدية .

والفرق بين المشروع الإبداعي والمشروع النقدي أن الأول غير معروف لصاحبه ، وأن الثاني معروف . وهنا تظهر إحدى التناقضات في الأدب :

« فالأدب بحث . ولكنه لا يعرف عما يبحث ، أو أنه لا يعرف عما يبحث عنه إلا في اللحظة التي يعثر فيها عليه . وحتى حينذاك فإنه ينساه الحال »⁽¹⁾ .

وهذا ما يضع النقد بدوره أمام إحدى الحلقات المفرغة . فالعمل الإبداعي يطرح حلولاً لإشكالية الواقع . ولكنه لا يعرف هذه الإشكالية ، ولا يقترح هذه الحلول إلا في اللحظة التي يتحقق فيها كعمل إبداعي :

« فالمشروع لا يوجد خارج العمل الأدبي . إنه معاصر له بدقة متناهية . إنه يولد ويكتمل في الكتابة ؛ في الاحتكاك بالتجربة واللغة »⁽²⁾ .

وهكذا ترتسم الحلقة المفرغة التي يدور فيها النقد . فالنقد يبحث في العمل الأدبي عن المشروع الذي لا يعرفه .

ولكنه إذا كان المشروع الإبداعي متورطاً في فوضى التعبير ، فإنه يتوجب على المشروع النقدي أن يلمّ نثار هذا المشروع في وحدة كلية :

(1) «Onze études sur la poésie moderne», Ibid, p. 9.

(2) Ibid.

« إن تحليل فرضي التعبير يعني أن يجد الناقد - وبحركة واحدة - نفس المشروع الذي يتكشف بالسبر العميق لجواهر العمل الأدبي »⁽¹⁾.

إن مشروع النقد عند « ريشار » يتمثل في قراءة كل عالم أدبي من خلال قصديته الخصوصية . وللتفتيح عن تضاريس هذا العالم ، يحدد « ريشار » مشروعه في حدود طابق الوعي . وكأنه بذلك يفصل ممتلكاته عن ممتلكات اللاوعي ؛ أعني أنه يفصل بين منهجه ومنهج التحليل النفسي . هذا علماً بأن هناك مناطق يلتقي فيها المنهجان . وسيكون من مهمتنا في ما يتقدم من بحث أن نفصل بين « أوزيريس » ونفسه ، وأن نجتمع بين « أوزيريس » ونفسه ، ولكن على مستوى آخر كما هو معروف :

« فنحن نعرف أن الوعي يشهد اليوم مستويات ودرجات ، وأنه لا يوجد فيها على المستوى الانعكاسي وحسب ، وإنما يوجد على المستوى ما قبل الانعكاسي أو خارج الانعكاسي ، وأنه يظهر عبر الحس والمحافظة وأحلام اليقظة . فهناك « الوعي التخيل *La conscience imaginante* » عند « باشلار » ، و « الوعي الإدراكي *La conscience réceptive* » عند « ميلوونتي » و « الوعي المعاش وغير المعروف » عند « سارتر » ، و « الوعي التأمل للجسد » عند « مارسيل ريمون » . وهناك - بشكل أعم ، « الوعي التحليلي النفسي » ، و « الوعي النفساني » ، و « الوعي القصدي الظاهري » ، و « الوعي التفكير البنيوي » ...

فهناك دروب كثيرة تفتح على مجال يوجد فيه المعنى في حالة ضمنية ، وهو يطالبنا فقط بأن تساعد قراءتنا على الخروج إلى النور »⁽²⁾.

وهذا ما يقود « ريشار » إلى تحديد الأسس « الإبيستمولوجية » لمنهجه :

« فالنقد الموضوعي إذاً علم معنى قصدي *sémantique intentionnelle* ».

وما يشيّد من تنظيم لمحتوى العمل الأدبي ، إنما يشيّد بمقتضى مشروع أو هدف وجودي يرتبط بوعي ؛ بـ « أنا » خاصة »⁽³⁾.

(1) Ibid, p. 10.

(2) «L'univers imaginaire de Melanès», ibid, p. 17.

(3) «Ofratème».

فأين توجد هذه « الأنا » وكيف تتوظف ؟

في إجابته على هذا السؤال يؤكد « ريشار » على أمرين :

1- الأول ، وهو أن هذه « الأنا » ليست « أنا » المؤلف ، وإنما « أنا » المؤلف . وهذا بقّد شخصي للمعنى تلزمنا كل قراءة بتبنيّه أو علاجه من جديد . وفي هذا ما يستبعد كل ما هو خارج العمل الأدبي من سيرة ذاتية أو سياق تاريخي أو تنظيم هوامي « organisation fantasmatique » . و« ريشار » لا ينفي تأثير العوامل الخارجية في الإبداع ، ولكنه يضعها بين قوسين لأنها لا تنبثق من « محالة » النص الأدبي . وسنفرد في ما يلي من بحث فصحى لهذا المفهوم البالغ الأهمية في النقد الموضوعي وهو « المحالة » .

2- والثاني ، وهو أن هذه « الأنا » ليست من النوع الذي يعي ذاته ، وينفصل بوضوح عن الأشياء التي يعيها . وعلى الرغم من التقاء النقد على الإطار العام لهذه الفكرة ، فإنهم يتباينون في النظرة إليها أو من خلالها . ففي الوقت الذي يؤسس فيه « جورج بوليه » كل فهم أدبي على التقاط « الأنا البدئية المفكرة *Le cogito initial* » في العمل الإبداعي ، ويمتها على يد الناقد ، نرى « غاستون باشلار » يركز تحليلاته في منطقة أقل شفافية هي منطقة « التصور *La rêverie* » . وهناك نقاد آخرون يقتفون « علم الظواهر » حيث « الأنا » تحس بذاتها ولكنها لا تعرف ذاتها ، إنها وحشية موجودة على المستوى ما قبل المعرفي .

ومن هذا المنظور الأخير ، منظور تحليل « المشهد *Le Paysage* » في العمل الإبداعي ، نقول مع « هوسرل » :

« كلّ وعي هو وعي بشيء ما »⁽¹⁾

ونقول مع « نوثاليس » :

« كلّ مشهد لبوس نموذجي لنمط من أنماط الفكر »⁽²⁾

وفي تحليلنا لرموز هذا المشهد كـ « لبوس » ، كـ « جسد » يمكننا أن ندخل مباشرة إلى خصوصية الفكر .

المشروع إذا يرتبط بروعي . وللبحث عن المشروع في العمل الإبداعي يعتمد « ريشار » إلى تناول الأعمال الكاملة للمبدع كقصيدة طويلة .

وهذا ما يضع النقد الموضوعي أمام أحد أهم الأسئلة التي يمكن أن يواجهها .

(1) Ibid.

(2) Ibid.

فهل يحترم هذا النمط أنماط نقد العمل الأدبي شكله الخارجي الذي يبدو عليه ؟ ألا يشوه الوجه المألوف للعمل الإبداعي . هل تنتهي حقيقته كعمل فني ؟
هكذا توضع مسألة العلاقة بين الشكل والمضمون موضع التساؤل من جديد .
فلنقرأ ردّ « ريشار » على هذه المسألة الدقيقة :

« صحيح أن أية قراءة عميقة تختار نقاط تماسها التي لا تتفق بالضرورة مع التضاريس الخارجية للقصة . وبسبب من ذلك يمكن أن يظهر الشكل الخارجي للقصة مهملًا ، أو مقطوعًا ، كما يمكن للبنية الشكلانية للقصة أن تظهر مهتمة .

ويجب أن نأسف لهذا التهميم حتى وإن كان يسمح لنا بالنقاط البنية الداخلية للعمل الأدبي ؛ أعني حتى ولو كنا لصالح هذا العمل .

ويدعو هذا الاعتراض مهملًا لأنه يعني صعوبة خاصة بكل فهم عميق . فالتنظيم الظاهري ليس التنظيم الحقيقي . وكشف الحقيقة يؤدي إلى قلب للمظاهر رأساً على عقب . ولقد فهم « مالارميه » هذه المشكلة عندما قال « إن البحث عن جذر ما يعني عرض مجموعة من كلمات اللغة مُترحةً مختزلةً إلى عظامها وأربطتها ، مُترعةً من حياتها العادية كي نستطيع أن نتعرف إلى روابط القراءة السرية بينها .

فيبدون هذا التشريح والانتزاع من الحياة العادية لا يمكن رؤية هذه القراءة ؛ أي البنية الداخلية للكلمة .

والظاهرة نفسها تتكرر على مستوى القصة . فلكي نفهم الكلمات بشكلٍ شاعري يجب أن نبيحها إلى وجوه عديدة . ومن بين هذه الوجوه يتم الفكر بالوجه الأندر ؛ الوجه الأكثر قيمةً ، والذي يُعتبر مركز تعلقي متموج . والفكر يدرك هذه الوجوه بشكلٍ مستقل عن تسلسلها العادي . . . يدركها مُسقطًا كما هي صورة القواطع الداخلية للكهف .

وهذا الفهم الذهني - الذي لا يخطو وفق المسار العادي للجملة وإنما يقتلع منها بعض عناصرها ليربطها ضمن فهمٍ آخر ؛ فهم فضائيٍ معياري وحسدي كما تبين صورة الكهف - هو بحثٌ حُلّسٌ بالبنية . ويعبداً عن أن يكون هذا الفهم هادماً للنظام الشعري في القصة ، إنه يوصل هذا النظام إلى كماله .

ونستطيع أن نقول الشيء نفسه عن العملية النقدية . فالأشكال المعزولة كـ « السونيتة⁽¹⁾ » و « le sonnet » و « الرباعيات » و « le quatrain » و « التناثيات » و « le distique » و « القصيدة المنشورة » في شعر « مالارميه » ، كلها تصبح مبدئياً في نوع من الاستمرارية الدالة والتي تمثلها الأعمال الكاملة لـ « مالارميه » . ولكن اعتصام الأعمال الكاملة لهذه الأشكال المعزولة هو الذي يسمح أخيراً بفهم وتبرير هذه الأشكال .

إن هذه الطريقة التي قد تبدو وكأنها تدبر ظهرها للشكل ، إنما تقضي في النهاية إليه . إنها تؤسسه وتمنحه اعتداداً جديداً بنفسه من خلال إدخاله في مشروع إنساني . فالأشكال لا تعود أهدافاً لا عמיד عنها ترغم الإبداع الشعري على أن يمر من خلالها ، ولكنها تصبح قوالب مثالية يبلغ فيها الوجود سعادته القصوى⁽²⁾ .

أفلا يدفعنا ذلك إلى القول إن المسألة لم تعد مسألة علاقة بين الشكل والمضمون بالمعنى التقليدي الذي ألفناه ، ولكنها مسألة العلاقة بين الشكل والمضمون والمادة ؟ ولقد رأينا سابقاً كيف يتم تقطيع المادة على يد كل شاعرٍ تقطيعاً خاصاً تتحول معه المادة إلى شكلٍ يبينه كل لغة شعرية من جديد .

(1) شكل من أشكال الشعر الفرنسي تكون القصيدة فيه أربعة عشر بيتاً .

(2) « L'univers imaginaire de Mallarmé », *ibid.*, p. 31.

مفهوم « المُحَالَّة »

العالم الذي يتحرك فيه « ريشار » هو عالم النص . فالنص هو الحقيقة المطلقة التي تكشف عن حقيقة المبدع . والنص هو الحقيقة المطلقة التي تكشف من خلالها حقيقة النقد الموضوعي :

« فحقيقة كل شاعر مسجلة في قصائده أكثر مما هي مسجلة في حديث عن شعره »⁽¹⁾

و « أين يمكن أن يوجد الكاتب إن لم يكن في جملة ما كتبه »⁽²⁾ .
هكذا يضمننا « ريشار » مباشرة « أمام مفهوم « النصية » أو مفهوم « المُحَالَّة » الذي يشع في اتجاه كل المفاهيم الأخرى في النقد الموضوعي .

فإذا حدثك « ريشار » عن « المشروع » في العمل الإبداعي قال « إن المشروع لا يوجد خارج العمل الأدبي » . وإذا تناول عناصر المدلول قال « إنها لا تكتسب معنى إلا في علاقتها بعضها ببعض » . وإذا أراد أن يفوض في الشبكات الخيالية للعمل الذي يدرسه « اختار تبنياً داخلياً لأفاتها » ووضع « العوامل الخارجية بين قوسين » . وإذا حدد القراءة الموضوعية بأنها عملية وصف سارع إلى القول إنها عملية وصف « نعي » . وإذا استخدم أدواته النقدية من أجل « هتسة المشهد الإبداعي » أكد أن هذه الهتسة لا تتم إلا من خلال « النص » .

فصل غرار الحضور الإبداعي إزاء العالم ، يقف الحضور النقدي إزاء العمل الإبداعي . فالناقد يتطلق من النص الإبداعي ويعود إليه . إنه يحمل فيه من أجل أن ينيه ويعيد بناءه حتى يستقر على النحو الذي يرضيه .

وإذا كانت القراءة الموضوعية قراءة « مُحَالَّة » « *lecture immanente* » كما يقول « ريشار » ، فإن علينا أن نتساءل عن الحدود التي ترسمها « المُحَالَّة » حول النص⁽³⁾ :

⁽¹⁾ « Poésie et profondeur », ibid, p. 10.

⁽²⁾ « L'univers imaginaire de Mallarmé », ibid, p. 23.

⁽³⁾ « تنميد القارئ إلى الصفحة 75 من هذا البحث ليري ثلثة أحد الحدود التي ترسمها « المُحَالَّة » .

« إن النقد الموضوعي نقدٌ « محالٌ » . فهو ينفي الإحالة إلى أي مصدر خارجي . وهكذا عندما أُنحلت عن مشهدٍ عند « بروس » مثلاً ، فلأنني لا أعير أي اهتمامٍ بمشاهد « النورماندي » أو غيرها من المناطق الفرنسية التي ألهمت « بروس » . فالمشهد الذي أُنحلت عنه مشهدٌ من ورق ، مما يعني أنه - وحتى في قيمته الأكثر حسية - لا يتكون إلا من خلال الكتابة التي تصفه . وأما خارج الجمل التي تحمل منه نصاً فهو غير موجود .

وعلى هذا ، توجد حسية مكتوبة هي في نفس الوقت حسية الكتابة فالكلمات التي توجد الشيء بشكلٍ محسوس ، توجد أيضاً بنفسها ⁽¹⁾ .

هذا حدٌ أولٌ يقف بين النص وإضافته إلى مصدرٍ خارجي ؛ إلى شيءٍ غير مكتوب .

وأما الحدُّ الثاني الذي ترسمه « المحالة » ، فهو ذلك الذي يستبعد الإحالة إلى الكاتب الذي يفرض عنه العمل الإبداعي :

« فالكاتب يوجد خارج العمل المنقود . وهذا ما يدفعنا إلى الإشادة بالقدرة التدشينية للكتابة ؛ قدرة العمل على أن يخلق خالقه أكثر مما يخلقه خالقه ⁽²⁾ .

وأما الحدُّ الثالث : « للمحالة » فهو الذي يرفض الإحالة إلى الظروف الاجتماعية والتاريخية والاقتصادية :

« إن النقد الموضوعي يضع هذه الظروف بين قوسين ، ولكنه لا ينفيها . فانا على اقتناعٍ بتأثير هذه الظروف في إنتاج النص ، إذ إنه من البديهي أن يكون النص نتاجاً تاريخياً إيديولوجياً . ولكن ، قبل أن نقوم بالربط بين مستوى وآخر ، يجب أن نقوم بالبناء الكامل لكل هذه المستويات . وفي ضوء ذلك يمكن للقراءة الموضوعية أن تكون ضمن إطار قصديتها واستقلاليتها وتلاهما ⁽³⁾ .

وهو المحالة « على هذا المستوى تحمل بعداً ذاتياً . ولكننا وجدنا لدى فرامستا نهوم « المشروع » وارتباطه بالوحي و« الأنا » الواحية أن هذه « الأنا » ليست « أنا »

(1) المحاضرة النظرية .

(2) المحاضرة النظرية .

(3) نفس المصدر .

المبدع وإنما «أنا» العمل الإبداعي . فالذاتية هنا توجد على مستوى آخر غير المستوى الذي تواضعنا عليه . إنها الذاتية التي تتجلى في تبني العمل الأدبي من داخله في نفس الوقت الذي تستبعد فيه العوامل الخارجية من سيرة ذاتية أو سيليقي تاريخي أو تنظيمي هوائي :

«وعلى الرغم من أننا لا ننفي هذه العوامل الخارجية ، إنما نضعها - على هذا المستوى الذي نضع فيه منهجنا - بين قوسين لأنها لا تنبثق من داخل النص الأدبي»⁽¹⁾

هذا عن ذاتية العمل الإبداعي . فلما عن ذاتية العمل التقليدي ، فإننا أمام مستويين في النقد الموضوعي : المستوى الأول يدافع عنه «ريشار» ، والمستوى الثاني يستبعده ويحذر منه .

فلما المستوى الأول ، فإنه يرسم خصوصية من أدق خصوصيات النقد الريشاري وهي الاندفاع المستمرة لهذا النقد في العمل المنقود . فلما كانت البنية التي يقوم عليها هذا النقد بنيةً شبكيةً إشعاعيةً ، كان على الناقد أن يتابع انتشارها في العمل الإبداعي بلا توقف .

وهذا النمط من الذاتية يميز مفهوم التجانس في العمل الإبداعي . فلنستمع إلى ما يوزونا به «ريشار» :

«ولقد بدا لنا النقد على غرار الدرب التي تذرعه الحصى ، لا على غرار المحطة أو النظر . فهو يتقدم بين المشاهد ، وفي تقدمه يفتح الأبعاد ويفرشها ويوطئها . وخشية السقوط في اللامعنى ، أو خشية السقوط في حرفة النص ، يتوجب عليه أن يتقدم باستمرار ، أن يعدد زوايا الرؤية ، أن يعدد اللقطات . وكالجليليين في بعض المصاير الوعرة ، فإن النقد لا يتجنب السقوط إلا باستمراره اندفاعه . ففي سكونه يسقط في التكرار أو المجانية»⁽²⁾ .

(1) «Ostréisme»

(2) «L'univers imaginaire de Malraux», Ibid, p. 36

(*) ولكنه لا بد من الإشارة إلى أن «ريشار» في كتابه الأخير قد غير من هذه النظرة . فالقراءة للجهرية تصب على ذرة من ذرات النص مما يحول القراءة الموضوعية من قراءة تلوح العمل الأدبي إلى قراءة بطيئة تلح على الدقائق وتتوقف عند التفاصيل . إن القراءة للجهرية تتناول مثلاً القيمة المنفردة لإحدى الترسيمات أو اللوح للتميز لإحدى الصور أو النسيج الذي تتلوي عليه قطعة صغيرة منتزعة من النص ... الخ . انظر :

— «Microlecture», Ibid. — «Pages Payennes», Ibid.

فهل نلوم النقد على ما في اندفاعته هذه من خاصية ذاتية ؟ هل نعتب عليه اختياره
الاعتباطي لوجهات نظره ولقطاته ؟

على هذا السؤال يجيب « ريشار » بـ :

« أن كل فهم هو بالضرورة فهم ذاتي . وأنه لتمثل أي نص لا بد من
قراءته من داخله . وأن النقد الأكثر موضوعية «L'plus objective» لا ينفي
هذه الضرورة . فالفكر لا يمتلك عملاً أدبياً ، أو صفحة ... جملة ... كلمة
.. إلا بشرط أن يعيد في ذاته - ولن يتوصل أبداً - الفعل الواحي الذي كان
هذا العمل الأدبي أو الصفحة .. الجملة .. الكلمة .. صدى له .

وإذا أردنا أن نفهم الصور الشعرية ، نوجب علينا أن نتوغل أكثر ، وأن
نؤكد لا على ضرورة تبني مساربها الداخلية وحسب ، وإنما على ضرورة تحمل
مسؤولية غاياتها ؛ ضرورة أن نؤمن بها ، إذ إنه ما من إمكانية لفك رموز الشعر
من غير الانتساب المسبق إلى النص الذي نبغى فك رموزه . وهذه ضرورة
عميقة من ضرورات كل تأويل يؤكد « ريكور » بقوله في معرض حديثه عن
الرمز : « يجب أن نفهم لكي نؤمن ، وأن نؤمن لكي نفهم » . فإذا رفضنا هذا
الإيمان ، هذا التقبل المبدئي للغايات الكينونية للصور ، استحالت إحساسنا
بعصدها ، وكفّت عن الحديث إلينا ⁽¹⁾ .

وهذا ما ينقلنا إلى المستوى الدلالي الثاني ، المستوى الذي يرفضه « ريشار » :

« إن الخطر يكمن في أن نتحدث نحن من خلال الصورة . فكيف يمكن
تضادي هذا الخطر ؟ إنه لا يمكن تضاديه إلا إذا احتفظنا - في كل لحظة من
لحظات تقدمنا - بروعي واضح لتداخلنا ، وبتصحيح هذا التدخل من خلال
المعرفة التي سيكون قد زودنا بها عنه ⁽²⁾ .

فالكايح الوحيد لاندفاعه النقد هو الوعي النقدي ؛ هذا الوعي الكفيل بأن نترك
الصور نتحدث من خلال نفسها بدلاً من أن نتحدث من خلالها . وكلما تقدم الناقد في
النص ، ازدادت معرفته بأسراره ، وكان في وسعه أن يصوب تدخلاته .

وهذا ما يفتح الباب واسعاً للحديث عن الخطوة الثانية من خطوات المنهج
الموضوعي . فلقد وجدنا لدى دراستنا لفهم الموضوع أن الخطوة الأولى تكمن في العمل

(1) «L'Univers imaginaire de Malarmé», ibid, p. 36.

(2) ibid.

الإحصائي . ونجد الآن أن الخطوة الثانية تنصب على التحليل⁽¹⁾ . فهذه الخطوة يكتسي الهيكل المعظمي للمنتج باللحم والدم .

ولكن حذار ، فإن معظم الأخطار في المنهج الموضوعي تتركز في تنفيذ هذه الخطوة . وأهم هذه الأخطار تتمثل في الذاتية :

فهذه الخطوة تتطلب الدقة في التنفيذ ، وتجنب النزعة الإسقاطية في التحليل ؛ هذه النزعة التي تقول النص ما لم يقل ، وتحمله من الوظائف والمزايا ما ليس فيه . ولكي نتجنب هذا الخطر ، يتوجب علينا لدى تحليل كل كلمة أو مقولة ألا ننظر في ما يقدمه المجمع من معاني لها ، وألا نحفظ إلا بما يزودنا به النص .

إن الوسيلة الوحيدة لتجنب التزيد في التحليل ، والإسقاطات الذاتية للناقد ، تكمن في الاهتمام بالمعنى النصي الذي يقدمه السياق بكل صراحة ووضوح⁽²⁾ .

وإلى هذين المستويين للذاتية ، نضيف مستوى ثالثاً تبرز فيه الأهمية التربوية للنقد الموضوعي . فبالإضافة إلى ما يجعله المنهج الموضوعي من أهمية تربوية على المستوى العملي تتمثل في إمكانية القيام بالعمل من خلال فريق عمل متكامل ، يحمل هذا المنهج أهمية تربوية على المستوى النظري تتمثل في ضرورة التعاطف مع العمل الأدبي المنقود . وفي ذلك يقول « ريشار » :

« لا بد لمن يتوخى انتهاز هذه الطريقة من أن تتوفر فيه بعض الخصوصيات المتوازية . ومن هذه الخصوصيات القدرة على التعاطف مع العمل الأدبي . فالمعنى لا يمكن تنشيطه إلا إذا تمثله الناقد وعاشه من جديد .

(1) وأما الخطوة الثالثة والأخيرة فهي خطوة بنائية . ولها يتم جمع النتائج ووضعها من جديد ضمن منطق مقولاتي يرتسم في نموذج شبه بنوي . إن هذه الخطوة تسعى إلى بناء فهم أو موضوع ليس له من وجود نصي ولكن له وجوداً منطقياً داخلياً . وهذا الوجود المنطقي المرتسم في النموذج شبه البنوي نجده كائناً وازد كل لحظة من لحظات القراءة الموضوعية . فلكل عنصر من عناصر الموضوع للدروس حضورٌ فني في العناصر الأخرى . ولكل حضور عرصة إلى منطق التعددية حيث تتجاوب أصداها المظهرات في الترسيمات ، والترسيمات في الموضوعات ، والموضوعات في العمل الأدبي للدروس . ولا بد من الإشارة هنا إلى أن تفصيل المنهج الموضوعي في خطوات لا يعني فصل هذه الخطوات عن بعضها بل هي متماسكة إلى الحد الذي تستلزم منه كل خطوة الخطوتين الآخرين .

(2) المحاضرة النظرية .

ولكنه لا بد لهذا التعاطف من أن يبقى منضبطاً «discipliné». وهذا ما يلجم هذيان الإسقاط الذاتي . فلماذا الذي يجب الالتزام به هو أن الموضوعات التي ينتمي الناقد إليها خيالياً ، لا تأخذ معنى إلا في علاقتها ببعضها البعض ، أي بمعزل عن الناقد ، وبالالتزام بالكلية الدالة للنص كوحدة أفقية ، وللمعمل الأدبي كوحدة عمودية . فإذا أردت مثلاً أن تحلم بالقيمة التي يكتبها المخمل عند « بروس » ، فإنك لا تستطيع ذلك إلا بتخيل كافة أنواع المخمل التي عرفتها . ولكن يجب أن تبقى ضمن المنظور البروستي نفسه ، بين المخمل كقيمة حسية ، والقيم الحسية الأخرى التي تكوّن عالمه الخاص كالكون والضوء واللماع .

فالقراءة الموضوعية تتطلب العفوية والقدرة على التأمل في آن واحد . إنها مباشرة وغير مباشرة في نفس الوقت ⁽¹⁾ .

إن مفردات « تعاطف » ، « تلموق » ، « انطباع » تمر مروراً سريعاً في أعمال « ريشار » . ولكنها - حتى في مرورها السريع - لا تفسد مفهوم « المحالة » ، بل إنها ترتبط به مباشرة . وكلها تنضم في النهاية إلى طبيعة الفهم الذي ينبع من تلاحم النقد والإبداع .

(1) «Ofréance».

الفصل الثاني

- پول إلوار -

دراسة تطبيقية مترجمة

هناك التحق بالعالم الكلي

من أجل أن أظفر صوب كل شيء

(Poésie interrompue: 11)

مُتَوَجِّهاً بعيني

هذا هو الرأس التالي

إنه يبدو صغيراً قليلاً

وها نحن وجهاً لوجه ، وما من شيء يمتنع عنا ... (ص 140)⁽¹⁾

ذلك هو الحدث الذي يرسي دعائم الشعر عند إلوار . فكل شيء عنده يبدأ مع انبثاق الآخر ؛ انبثاق رأس صغير ثمين يخلده النظر : وهذه التبادلية تكفي لأن تضيء العالم وتخلق فيه إمكانية لا مخلوقة من المعاني . هكذا يعني إلوار منذ البدء - وفي شبه نعمة نازلة من السماء - ما يبحث عنه الآخرون عبثاً طيلة حياتهم : إنه الغفر بالتبادلية واليقين من اللقاء الخلاق . إن التقابل - وجهاً لوجه - يقدم هنا الصورة الحقيقية للخصومة والتضام . فقبل الكلمات والصور وحتى المشاهد يتعزز أمام الشاعر - ومن أجله - ذلك الحضور الملتهب للآخر ؛ الآخر الذي انبثق بمعجزة من عمق الفضاء : « شعرك الليموني في فراغ العالم » ؛ « أنت التي سيستطيع « أنائي » بالعلاقة معها وحدها أن يبدأ بأن يكون »⁽²⁾ .

فلنحني إذاً في إلوار شاعر الحب الكبير ، ولنقرر في الحال أن الحب عنده يسبق الشعر ويشرطه حتى على المستوى الشكلي ، ولنشهد بوجود هذا الشكل الحقيقي المسبق للتجربة . فمن غير الخلدس المبدي بـ « الملية » يصمت الكون عند إلوار وينطفئ .

(1) الشواهد الشعرية التي تحمل إليها مترجمة من « خطوات شعرية » - غاليمار - 1951 . وإذا خرجنا عن ذلك فلتناستذكر المرجع في موضعه . للمؤلف .

(2) Capitale de la douleur, p. 138.

ويتفكك . ولكنه - مدعوماً بهذه المعية - يحظى ببروزه ، يحدد وجهته ، يكتب بنية ، يتحول إلى حقل .

ولكن هذا الحقل ليس - كما هو الأمر عند « بروتون » - حقلاً مغنطاً ، أو مجالاً غططاً بشحنات خارجية . إنه غير متأثر بموجات كهربية المجهول ، وإنما هو حقل بصري عاكس ، منطلق من عالمنا ، مغنط بلعبة النظر والتقاء المعاني الإنسانية ، وسريان الضوء وعبور ما يطلق عليه « بروتون » نفسه في معرض حديثه عن ديوانه « عاصبة الألم » اسم « الحركات الكبرى للقلب » . ويحتوي هذا الحقل على قطبين : واحد هو « الأنا » ، والآخر هو « الأنت » اللذان ينعكس أحدهما في الآخر بحب ؛ أنا وأنت - المنفصلان والمتحدان بانفصالها نفسه - تشكل في هذا الحقل ما يطلق عليه إوار اسم « المرأة مزدوجة القلب »⁽¹⁾ . والثانية في القلب المقعر هنا تنبذ عن تبادلية صميمية . وهذه التبادلية التي تنضوي تحت لواء الـ « نحن » إنما هي تبادلية داخلية وخارجية ومكانية .

ولكن كيف يوظفُ المعنى بين حدي هذه الـ « نحن » ؟

قبل كل شيء يبدو المعنى وكأنه يأخذ حركة الجية والذهاب كما يفعل الصدى أو يفعل الانعكاس : شيء ما ينطلق من قرين إلى قرينه ؛ شيء يلطم الأول ، يثب نحو ذلك الذي يوجد قبالة ، يعود إلى الأول ثم يرتد إلى الثاني وذلك في حركة دائرية غير مغلودة . وهل غرار ما يفعله لاعبا « التنس » في تقاذفها الكرة ، فإن عيوننا « تتبادل النور » كما يقول إوار⁽²⁾ .

ولكن حركة المجيء والذهاب هذه تكشف في الحقيقة عن علاقة أكثر شفافية . فإذا كان الأول يرى نفسه بوضوح في المرأة التي هي عين الآخر ، فإنه يرى الآخر وهو يراه ، كما أنه يرى الآخر وهو يرى من خلاله ، ويراه وهو يرى نفسه بحيث إنه لا يعود قادراً في نهاية الأمر على أن يميز في صورته المستخلصة بين تأويله الشخصي لها ونصيب الانعكاس منها وفحوى الرسالة « Messages » . واللغز في النظرة المنظورة إليها يكمن في أن الانعكاس فيها لا يمكن أن يكون على ما هو عليه في المرأة العادية . فالانعكاس في المرأة العادية وسيط لامتناهات الذات ، بينما هو في النظرة المنظورة إليها يصاحبه دوماً شيء آخر ؛ شيء قد يكون معنىً دخليلاً أو انطباعاً أو ضياء .

وإذا كان الانعكاس عند إوار لا يتفصل عن العطاء ، فإن هذا ما تؤكده القراءة

(1) P. 140.

(2) « L'Amour, la poésie ».

التي نجدها عنده بين موضوع النظر واليد الممدودة . فاليد تنعكس أيضاً في اليد التي تمتد مفتوحة نحوها : « هذه اليد الممدودة نحوي تنعكس في يدي »⁽¹⁾ ، و « هاتان اليدين الرضعتان المعقودتان ولدتا في المرأة المخلقة لكلتا يدي »⁽²⁾ ، هاتان اليدين خليقتان بأن تكفلا معطائتي الانعكاس في أشد حركات اللقاء قتلة .

وهكذا ، فإنه إذا كان إلوار يتوق إلى أن « يرى بوضوح في عيون الآخرين »⁽³⁾ ، إلى أن « يرى كل العيون منعكسة في كل العيون »⁽⁴⁾ ، إلى أن « تدعم عيناه شبكة من النظرات الضافية » ، أقول : إذا كان إلوار يهدف عبر الحب والصداقة والعمل السلمي إلى دفع كل ما هو إنساني باتجاه العلاقة الانعكاسية ، فإن ذلك ليس بسبب حبه للوحي الانعكاسي كما هو الأمر عند « مالارميه » مثلاً ، وإنما لأن العلاقة عنده - ولا علاقة عنده أكثر صفاء من العلاقة البصرية - تحمل خصوصية الكينونة ، ولأن العينين اللتين أرى نفسي من خلالهما تتحولان وهما تريانني إلى « عينين خصبتي » ، عينين تجعلاني بسلوري خصباً .

فالعين المرأة إذاً هي عينٌ بؤرة : هي بؤرة لأنها مرآة ، وهي مرآة لأنها بؤرة ؛ فالوظيفتان البصريتان هنا تتوالدان وتدعم الواحدة منهما الأخرى . وهكذا فإنه يكفي لحبيبين أن يتمل أحدهما الآخر حتى يتحول كلامهما إلى مصدر لا ينضب من الحياة والنور . إن عيني المأوى الذي أشع من خلاله يستطيع إلى ما لا نهاية أن يصب خارج نفسه دموماً ولمساتٍ وابتسامات . هذا المأوى الذي « لا أسس له ولا جذران » يتناسب مع عينك التي هي « فضاء اللهب » ، فضاء « بلا أسرار ولا حدود » ، فضاء « بلا قرارٍ ولا ظلٍ ولا ندم » .

ولكن ، أين يكمن مصدر هذا السخاء المزدوج ؟

إنه لا يكمن عندي ، ولا عندك ، وإنما يكمن في تلك الشفافية التي تفصلنا عن بغضنا ، وتضمننا إلى بعضنا بما يجلونا إلى أن يكون الواحد منا للآخر وأن يكون الواحد منا من خلال الآخر . « فين العيون التي تنظر إلى بعضها يفيض النور »⁽⁵⁾ ، كما يقول إلوار ، وهو فيضاً يصدر مباشرة عن الـ « ماين » الخلاق .

وهكذا فإن العلاقة هي التي تلد النظر ، النظر الذي يخلق الرؤيا ، الرؤيا التي تسمح بالمرئي . ولكن المرئي - وهذا هو سره - لا يوجد بالنسبة لنا إلا في صيغة ما يُرى .

(1) P. 137.

(2) P. 166.

(3) « Les yeux fertiles ».

(4) P. 199.

(5) P. 157.

وهذه الصيغة المحدودة بالضرورة ما هي إلا فضاء خاوي تخترقه حزمات نظرتنا الحافظة .

ولكنّ الشغافية لا تعني المَلَكِيّة . وهنا يحسّ الوار بأنه لا بد من ملء هذا الخواء بمباعدة أكثر دواماً من الرؤيا . فالوار - وحتى بعد التبادل التوراني الذي يقضي عن الـ « نحن » - يسكنه قلق الأمدية المقفرة ، والامكنة اللانسانية كتلك الساحات الضخمة والتي نحسّ لدى وجودنا فيها « بالحاجة إلى أن نشدّ على بعضنا »⁽¹⁾ . أو تلك الشواطئ والمرابا التي تُعتبر كلها أمكنة مفتوحة بشكلٍ سلميٍ نحسّ معه الحياة بأنها متحجرة : « فراغ المكان يستولي على الرأس في ساحة قلب المدينة »⁽²⁾ .

إنّ ما تنتظره منا هذه المِرْقُ المسّرة من الفضاء هو أن نذهب إليها شخصياً من أجل أن نحتلها بأجسادنا .

ولذا فإنه لا بد من أن يتحول الإشعاع البصريّ إلى عملية سيرٍ أو ترحال . هكذا يفتح الباب فيخرج الناس من بيوتهم « وعما قريب ينهض الطريق ، فبعضهم يمتازه جرياً وبعضهم سيراً وآخرون خبياً »⁽³⁾ . أولنقل بشكلٍ أكثر بساطة : إن المرء يأخذ طريقاً ، « والطريق يبدأ من جهتي »⁽⁴⁾ ؛ طريقٌ لا يلبث أن يتشعب ويتضاعف على هيئة « قوس قزح من الطرقات » ، طريق يتشابك بدوره مع الطرق الأخرى القادمة من أمامٍ أو من مكانٍ آخر ، وذلك « لأن الطرقات تتقاطع على الدوام »⁽⁵⁾ .

غير أن حلم الوار بقوى تغزو الفضاء وتلذّعه جيئةً وذهاباً هو حلم يمكنه - مع احتفاظه ببعده التوسعي الأصلي - أن يتفرد بهذه الخصوصية وهي أن القوة التي تغزو الفضاء الممتدّ لن تكون تقدماً برياً لإحدى الطرقات ، وإنما إندفاعاً كاندفاع السفينة على موجة ؛ سفينة مغلقة على نفسها كحبة الفاكهة الحلوة الناضجة . « أفلا تستطيعين إذا أن تلخذي الأمواج التي زوارقها اللوز في راحتكِ الدافئة المغناج ؟ »⁽⁶⁾ .

ولكنّ الفضاء الذي تعولفه على نفسه منذ البدء حركة العلاقة الحسية ، يتراءى تحلّداً بالآلاف الخصوصيات الثانوية ؛ هذه الخصوصيات التي تكرر في ذاتها البنية الأساسية للفضاء في نفس الوقت الذي تُحييه بحركتها .

وفي كل هذا وذاك ، فإن القيمة الجوهرية تكمن دوماً في الرخيل ؛ في

(1) p. 14.

(2) p. 157.

(3) p. 29.

(4) p. 224.

(5) p. 425.

(6) «Capitale de la douleur», p. 101.

التوغل الحسي ؛ في الحركة المفتوحة : « دروبٌ مستيقظة .. طرقٌ ممتدة ... مساحاتٌ تفيض »⁽¹⁾ ... تلك هي بعض الأدوات الناجمة التي يقدمها الوار من أجل حريتنا .

على أنه يتوجب علينا أن نعترف لهذه الحرية بالجواهر المضاعف دوغما إخلال . فهي حرية روحية وبصرية في البه ، ولكنها جسدية في غوها ومغامراتها : « فالدروب جسدٌ والسياه هي الرأس »⁽²⁾ . هكذا يُعاش فضاء الانسياب العاطفي .

وهكذا ، فإن المساحات التي لم تفعل الطرقات والنظريات إلا أن اجتازتها ما تلبث الأجساد أن تحتلها وتغطيها بنورها في حنان .

استمع إلى الوار وهو يخاطب دومينيك : « لقد أتيت

فاتبعث الحياة في النار

والأرضُ انكشفت

من جسمك الوضأة »⁽³⁾ .

والجسم وضأة هنا لأنه في جوهره متمد ومشع . فبين الجسم والنور لا يوجد إلا اختلافٌ في الدرجة ؛ إلا فروقٌ في السيولة أو الطاقة . فالجسم صفاءٌ أثقل من النور وأقل حركيةً وأكثر كثافةً ، ولكنه أشهى وأكثر تحنناً وحولاً بالأحلام والنزوات .

ومن البصري إلى الجسدي تولد نقلات كثيرة . فإذا كان النظر عند الوار يكتب حقيقة مادية بحة - كان يكتب على سبيل المثال : « إن النظر يمتد إلى البعيد كجسم مشع »⁽⁴⁾ - فإن الجسد يستطيع بالمقابل أن ينبع من العين ويولد منها مباشرة : « إن جسدها عاشقٌ عارٍ تفضحه عينها »⁽⁵⁾ .

إنها علاقة مذهشة ، ولكن ما يفسرها إلى حد بعيد هو إصرار الوار على أن ما يعنيه من الجسد ليس ذاك الثقل المنطوي على نفسه أو المكان المنفلق على جهاز عضوي أو مفهوم فردي ، وإنما هو يعتبر الجسد انبثاقاً حيويّاً خارجاً من جوهر ذاته كمشروع أو رغبة في جسد آخر .

وهكذا فإن المغنطة العاشقة للأجساد تماشى تماماً مع الإثارة الانعكاسية للنظر . وهنا أيضاً ، فإن العلاقة هي حجر الأساس . فهي باتيثاقها وحده تخلق عناصرها التي ستبني بها وجودها . وعندما تحتلج الرغبة الشخصية بين بؤرتي المغامرة ، فإن الرغبة

(1) p. 278.

(2) p. 99.

(3) p. 425.

(4) p. 402.

(5) p. 234.

تسلي نعمة الفتح الجسدي لطرفي المغامرة :

وَأَنَّهُ بَيْنَا
كَوَلَّدَ فَجْرٌ مِنْ جَسَدٍ مُلْتَهَبٍ
فَجْرٌ مُحْكَمٌ التَّحْدِيدُ⁽¹⁾ .

أَنْ يُحَاصِرَ هَذَا الْقِيَضُ الْجَسَدِي بِالضُّغُوطِ الْمَضَادَّةِ - الْمُتَمَثِّلَةِ أحياناً بِالْمَحْرَمَاتِ
وَأُخْرَى بِالتَّحْفِظِ وَثَالِثَةً بِوَسْطَةِ الْعِزَّةِ الْمَفْرُوضَةِ - فَإِنْ هَذَا يَضَعُنَا أَمَامَ الْمَوْضُوعِ الْمَلْعُونِ
الْجَسَدِ الْمُعَذَّبِ ، مَوْضُوعِ الضَّمِّ الَّذِي يَجِدُ نَفْسَهُ غَالِباً - فَضْلاً عَمَّا سَبَقَ - مَعزُولاً فِي
خَوَاءِ السَّاحَاتِ .

وَعِلَافاً لِلذَّكَ ، فَإِذَا تَرَكْنَا الْحُرِيَّةَ لِهَذَا « الْفَجْرِ » الْجَسَدِي فِي أَنْ يَمْضِيَ إِلَى نَهَايَةِ
رَحْلَتِهِ ، سَنَجِدُ أَنْفُسَنَا أَمَامَ الصُّورَةِ الرُّضِيَّةِ لِلْمَلَامَةِ ، الْمَلَامَةِ الَّتِي هِيَ اتِّصَالٌ حِسِّيٌّ
لِلذِّبِ . « إِنَّهُ الْجَسَدُ الْمُرْتَعِشُ ، جَسَدُ الْجَسَدِ الَّذِي اسْتَطَاعَ فِي النِّهَايَةِ أَنْ يَتَحَرَّرَ »⁽²⁾ .

عَلَى أَنَّهُ لَا يَدُلُّنَا مِنْ أَنْ نَحْدُدَ أَنَّ هَذَا التَّوَاصُلَ لَا يَخْلُو مِنَ الْمَلَابَسَاتِ وَالْكَلْبَرِ .
وَذَلِكَ أَنَّهُ إِذَا كَانَ التَّوَاصُلُ يَسْمَحُ لِلْجَسَدَيْنِ الْمُحْيَيْنِ بِأَنْ يَوْقِظَ الْوَاحِدَ مِنْهُمَا الْآخَرَ بِضِيَاءٍ
وَانْخِطَافٍ - كَانَ يَعلنُ الْوَارِ أَنَّهُ « سَاعٍ وَرَاءَ لَمْسَةٍ أَشْبَهَ مَا تَكُونُ بِالصَّاعِقَةِ »⁽³⁾ ، أَوْ
يَخَاطِبُ الْحَبِيبَةَ بِقَوْلِهِ « سَأَجْعَلُكَ تَشْرِيقَيْنِ بِكُلِّ تَأَلُّفِكَ »⁽⁴⁾ ، أَوْ يَصْرُحُ بِأَنْ « الْإِيَادِي
تَضِيءُ مِنْ نَجْمٍ وَلَسَاتِ »⁽⁵⁾ - فَإِنَّ الْمَلَامَةَ الْحَنُونَةَ الَّتِي تَعْقِدُهَا هَذِهِ اللَّمْسَةُ يُمْكِنُ مِنْ
شِدَّةِ النُّشُوءِ أَنْ تَحْتَقِ الْعِلَاقَةُ ، وَأَنْ تَفْشِيَ بِالتَّالِيِ عِمِيطَ الرُّغْبَةِ . وَيَاخْتَصِرُ ، فَإِنْ تَصَاعَدَ
الْإِلْتِهَابُ فِي الْجَسَدَيْنِ يُمْكِنُ أَنْ يَقْضِيَ إِلَى إِطْفَاءِ الْجَسَدَيْنِ مَعاً .

وَهَذَا مَا تَضِيئُهُ جَيْدُ الْإِيَادِي الْأَرْبَعَةِ التَّالِيَةِ وَالَّتِي تَفْصِلُ بِشَكْلِ رَائِعٍ صُورَ
الْإِغْرَاءِ الْمُتَبَدِّلِ : (الطَّرِيقُ الْمُشْتَرَكَةُ - الْجَسَدُ النَّوْرُ - الْجَوَارِ الْمُتَزَايِدُ - الْقَضَاءُ الصَّاعِقُ عَلَى
الرُّؤْيَا وَالتَّفْكِيرِ) :

وَعَلَى خَاصَرَتِي ابْتِسَامَتِكَ تَتَطَلَّقُ دَرْبٌ مِنِّي
أَبْنَتُ الْحَلَلَةِ الْكُلِّ لِلْمُلْتَهَبِ الْجَسَدِ النَّوْرِ
فَلْتَتَنَاظَمْ عَلَى يَدِيكَ شَهْوَتِي ، وَعَلَى يَدِيكَ فَلْيَمْسَحْ الْفَضَاءُ
وَلْتَسْمَعْ مِنِّي يَنْحَلُّ حُلْمِي وَيَنْحَلُّ بَصْرِي⁽⁶⁾

(1) p. 339.

(2) Europe, Numéro spécial , p. 7.

(3) p. 144.

(4) p. 95.

(5) p. 96.

(6) p. 348.

هكذا تصبح الحالة النموذجية إنقذاً للمدى ، وحفاظاً على الرؤية في أشد أنواع اللمسات كثافة . ومن هنا وجوب المحافظة على أصالة الشفافية وسط سحر الملامسة . فالوار - وفي المجال الشخصي بين اثنين ؛ أعني العالم - يصبو إلى أن يكون هذا العالم في نفس الوقت مَعْبِراً ولباساً . إنه يريد أن يلتصق به كما يلتصق المرء بالمادة جسداً كانت أو ريشاً . . . بتأ . . . فأكهنة ناضجة أو كلمة « تلذّب في الفم » .

ولكنه يتمنى أيضاً أن يستمر إحساسه بالعالم فسيحةً ليتمكن من اجتيازه والإحساس بالحياة من خلاله وهي تنبض في كل الجهات و عبر كل الاتجاهات ؛ هذه الحياة المتحركة الصادرة عن بؤرتها المزدوجة .

إن موضوع الحلم الذي يمكن أن يروي عند الوار ظمناً الرغبة المزدوجة - الشفافية والاحتكاك ؛ الصفاء والامتلاء - هو هذا الجسد النشط والسائل ؛ هذه الحركة والمادة ؛ إنه دمتا .

ولما كان الدم ملتهباً وسائلاً ، حنوناً ووحشياً ، فإنه وحده الذي يسمح لنا بأن نربح رهان النظر ؛ رهان الرغبة في أن « أرى بوضوح بكتلتا عيني كما بالماء والنار »⁽¹⁾

...

هكذا يتحول الامتداد البصري عند الوار - ويشكل طبعي - إلى تدفق دموي ، و« يتعلق العالم كله بعينيك الصافيتين فيجري كل دمي في نظراتهما »⁽²⁾ . وأكثر من ذلك فإن الدم الذي يحمل به الوار يبدو وسيلة مباشرة للإشراق والمعرفة : « سائقاً قريباً في عروقك » ، هذا ما يقوله الشاعر للحب : « إن دمك يخترقك ويضيئك »⁽³⁾ .

وعديدة هي وجوه الربط الخيالية التي تدعم ديناميكية الحياة الدموية هذه . ولكن أهمها ينحدر من ذلك التشابه الوظيفي بين الدروب - التي تعرف قيمتها الامتدادية - لعروق الدموية التي تقود هي أيضاً الدفق الحيوي خارج البؤرة القلبية الفعالة باتجاه الأطراف كالوجه واليدين والجلد والشفتين والصدر وكلها مفتوحة بحرية أمام لعبة الرغبة ومجالها .

هكذا يكشف الوار في ظل الجسد المحبوب « ومضات العروق »⁽⁴⁾ . إنه « يسمع نبض الدم في كل دروب العالم »⁽⁵⁾ . إنه يتابع « الدروب الختونة » التي يغطّيها « الدم

(1) «Capitale de la douleur», p. 12.

(2) ibid, p. 145.

(3) «L'Amour, la poésie».

(4) «Capitale de la douleur», p. 19.

(5) p. 395.

الوصاء « في المخلوقات كما « الثبت » الذي يغطي الصحراء⁽¹⁾ . وهذه الدروب لا تعرف حدوداً لأن « الدم يفقد إلى كل شيء » ، فهو سلحة بلا ثَمَال ولا جِداْفين ولا راية سوداء ، إنه المكان العاري المضيء⁽²⁾ الذي تتقاطع فيه الدروب لألف امتدادٍ ممكن .

وفي وسع هذه الدروب - بفضل القرابة بين الدم والنسج - أن تكتسب شكلاً نباتياً . هكذا تأخذ الشملة عند إلوار شكل « سحابة القلب وكل أغصان الدم »⁽³⁾ . وهذا ما يربط موضوع الخلط المحرق والمتبخر ، أعني « الدم الخفيف الهوائي »⁽⁴⁾ بموضوع الأدغال وشبكة العلاقات ؛ هذا الموضوع الذي يُعَدُّ في غاية الأهمية والذي سنأتي على تحليله فيما بعد .

وعبر هذه السحب ، النيران ، العروق المتشابكة ، تسري نفس النشوة التي يعود السبب فيها إلى الظاهرة الحيوية « للخفقان » .

أن يخفق الدم ، فهذا ما يضعنا حقاً أمام إحدى أشدِّ الدلالات وضوحاً عن الحياة ؛ من كائن حي يؤكد ذاته عبر دفق القطرات المتتابعة تمييزاً عن الولادة المتجددة ؛ من الخلق المستمر إلى ما لا نهاية .

ولكنَّ مِنْ أَيْ شَيْءٍ يَبْدَأُ هَذَا الْخَلْقُ ؟

إن إلوار يقترح علينا أن يكون هذا الخلق من اللاشيء ، أو - على الأقل - من بياض أولي ، من حالة فراغٍ خصبية . فحققُ الدم يدفعنا إلى تصور اللغز في أصله ، ونخيل المفارقة التي تكمن في وجود سببٍ بلا مسبب . . . والرغبة في :

أن نكون الينبوع الراسخ والشفاف

وللقلب الأبيض قطرة من الدم

قطرة من النار دائمة التجدد⁽⁵⁾

وهكذا ، فإن نعمة الخفقان الداخلي تستطيع أن تزواج بين الدم وموضوعات أخرى كالارتعاش والتلاشي ، ومن ذلك موضوعات الضحك والريح والدفء .

لنقرأ على سبيل المثال الأبيات الخمسة التالية ، ولنر كيف يترنم فيها بوحشية هذا الصيفي العجيب :

(1) p. 257.

(2) p. 102.

(3) p. 418.

(4) p. 224.

(5) p. 337.

أيتها السطوح الحمراء ذوي تحت اللسان
 هباً في الأسرة المملأ
 وأنتِ أيتها الحبيبة تعالي وفرضي أكياس دمك الطازج
 فما زال هنا ظلّ
 وهناك بقايا من جسد هزيل⁽¹⁾ .

إنه ليلو لي أنه ما من شيء يمكن أن يكون إلوارياً كهذه الدعوة الثلاثية إلى الانفتاح : (سطوح ملغاة - انصهار شهواني للمحيط - قمر يد ذائب مستطاب) . كما أن الدعوة إلى الانسكاب الدموي والحروزي معاً تحمل معها في أغلب الأحيان - كما هي الحال هنا - خلاصة أخلاقية : تنظيماً جلدرياً للسلبية الإنسانية والطبيعية (هزال - ظل) .

وأما فيما يتعلق بالريح ، فإن قابليتها للاهتزاز وهوابتها للاقتلاع والرحيل ، كل ذلك يسمح بالمزاوجة دون عناء بين الريح والمنطق الدموي كما يتصوره إلوار . وهذا ما يحققه الشاعر إما عن طريق اقتباس بسيط : « فالدم يجري سريعاً في عروق الريح الجديدة »⁽²⁾ ، وهنا نلاحظ أن الاهتزاز مدعوم بالارتعاش في حروف الـ «V» و «X» ، كما أنه مدعوم بالتقارب الصوتي بين مفردتي «Vent-sang» و «الريح - الدم» .

وإما أن يحققه الشاعر عن طريق تخريض أو مقارنة أبعد غوراً من الطريقة الأولى . والمشهد التالي مثال على ذلك :

على نهر أيار
 شراع قرمزي
 أحياناً ينض الريح⁽³⁾

إن سيولة « النهر » ، وطراوة الفصل « الريح » واللون الفاقع « القرمزي » ، وما يحمله الشراع من إمكانية نسبية في التكيف . . . كل ذلك يتأمر هنا ليعلق الحدث ، أو يحدث الدم . وهو أحداث موسوم بالسرعة الصوتية التي تتمثل في صيغة الماضي الناجز «fit»⁽⁴⁾ .

(1) p. 168.

(2) p. 338.

(3) وتوضيح ذلك نقل البيت بلغة الأصلية :

(Le sang Coule plus vite dans les veines du vent nouveau).

(4) p. 253.

(5) لتوضيح ذلك نقل الأبيات بلغتها الأصلية :

Sur le fleuve de mai
 Une voile écarlate
 Fit battre le pouls du vent.

ولكنه ما إن يولد هذا الدم حتى يتحول إلى هواء ويتمدد ثم يصبح ريحاً ، ريحاً هاربة كـ « ذلك » الشراع الذي ما زلنا نراه وسنبقى نراه إلى أمد بعيد وهو مستمر في خفقانه .

وفي كل ذلك ، فإن الدم السعيد يفلح في إنجاز ما أنجزه العسلى والانعكاس والجسد والدرب سابقاً ، من حيث إنه يبرز صورة الكائن في نفس الوقت الذي يأسره داخل ارتعاشة ذاته . وبحركة واحدة فإنه يفتح العالم ويفلقه .

وهكذا فإن العالم الذي أحياه الشاعر ودجته وذعره جيئةً وذهاباً لا يعلم أن يحتوي على مواد خام ، أو على أشياء يبدو إلزاماً عليها - للوهلة الأولى على الأقل - الإفلات من سحر الرغبة الذي يغير الأشياء .

فهو يمثل المجال العاطفي هنا - بشكل كلي - حقل الواقع الحسي ؟
أما وقد تتبعنا هذه القدرة على الانفتاح في منطقة التبادل ذات الصبغة الإنسانية البحتة ، وكشفنا تطورها وأشكالها ، فإنه يتوجب علينا أن نتبع الآن مغامرة هذه القدرة عبر الأشكال والأشياء في حقل الموضوعية « Objectivité » الذي يمكن أن يكون أقل مرونة مما جريتنا عليه في السابق .

ونحن هنا أمام خصوصية من أنفس الخصوصيات في عالم التخيل الإلوارى ، فالأشياء في احتكاكها مع ضيائنا المزدوج تتفاعل بالضبط تقريباً كما وجدنا بالنسبة للأشخاص .

وهكذا فإن العلاقة لا تختلف إلا قليلاً سواء كانت مني إليك ، أو منا إلى الشيء الذي تصطلم به بتبادليتنا ، أو من هذا الشيء إلى كل الأشياء التي تحيط به . ففي هذه الأنماط الثلاثة من العلاقة يبقى النموذج الجوهرى متمثلاً في الإيقاظ التبادل أو بالأحرى في إضفاء المعنى ؛ إنه نموذج تيار الكينونة الذي يتلقاه وينقله كل طرف إلى الآخر بلا نهاية . وهذه الأطراف وحدها هي التي تتكاثر في حين تمتد الدروب في اتجاهات عديدة مما يعمد - دون أن يفسد - موضوع التبادلية الأصلي . وما إن يحطّ نظرنا على شيء الواقع حتى يبدأ هذا الشيء وريداً بالإشعاع بأنثاً إلى البعيد الترسيطة التي تلقاها في نفس الوقت الذي يُضاه فيه حتى أعماق جوهره المحتشية .

وهكذا فإن الشيء الأكثر قبلاً ، يتحول بلامسته النور إلى نور ، وإضاءته فإنّه يضيء ، وينظر إليه فإنه يرى ، وإشعاعه يرسل إلى البعيد النهار . ولكنه - هو الآخر - لا يمكنه بأن يلقى النهار إلى خارج ذاته ، وإنما هو يستقبله ويتجه في ذاته من جديد ، ويميد خلقه من خلال ماهيته . وفي مجمل القول فإنه يميد - شخصياً - ولادته بشكل

مادي . وعلى هذا فإن « النظرة تعطي الحياة »¹ والحياة تمنح النور .

إن النظر يفعل في الشيء فعل التأثير للنضوء ؛ فعل الموقف للكينونة . ولكن حذار ، فإن هذه اليقظة لا تملك قدرة الإيقاظ إلا إذا تركت مباشرة الأشياء التي أيقظتها من أجل أن تخفي بدءاً منها بعيداً عنها لكي توظف أشياء أخرى .

إن ظهور النور في الشيء لا يمكن أن يفصل عن الحركة التي تسلطه على أشياء العالم الأخرى ، وهي نفس الحركة التي تقتله من الشيء المضاء بشكل خاطف . فالتألق الشيء يعني بقاءه للألق وهو يتجلى بسبب نفسه كلية من خلال الحركة الباقية . والتألق بهذا المعنى يعني الانطفاء أيضاً ، أو فلنقل إن تعرية الشيء - عند الوار - تعني العطاء ، وإن الجوهر يبلغ ذاته بالتفاته نحو الأشياء الأخرى . فسعادة الشيء وحتى تعديده لا يمكن أن يتم إلا من خلال توضيحته بنفسه . إن إقرار الشيء بحياته ونوره العميقين لا يمكن أن يكون إلا باختضاء الشيء وراءه بريق النار التي انبثقت بعيداً عنه لكي تخفي فثير في الخارج نيراناً أخرى ما تلبث أن تخفي بدورها حال انبثاقها .

وهذه البنية نفسها تتحكم في اللغة والتصوير . فالكلمة ذات وظيفة وحيدة حيث إنها - وهي تقودنا نحو كلمات أخرى - إنما تلغي نفسها في عملية انفتاحها . وهنا نتوصل - خلافاً لكل التقاليد الحديثة التي تبحث عن الجزئية والانتقاض وقلمية الحديث المنقطع والمعمودي - إلى ولادة شعر غير منقطع حقاً ، حيث لا وجود للمعنى إلا كهروب أو ملاحظة أفقية أو دوران لا نهائي . وذلك لأن التجربة الأساسية هنا هي تجربة العلاقة المستمرة لا تجربة العزلة . فها من شيء يمكن أن يتموضع فيها إلا إذا كان مرتبطاً ببلاغة الدرب أو العبور . والقصيدة - في مجالها بالذات ، سواء كان هذا المجال بيانياً أو ذا فجوات - تُعد نوعاً من الترحلق الذي يحرق دعائمه .

إن أدق توقّف على المدلول أو على موضوع معين - وسيكون هذا نهاية المعنى - هو موت التصوير : « هذا الذهب المدور » هذا اللعب الذي يدور « والذي لا يمكن أن يتألق إلا بشرط أن يتدحرج إلى ما لا نهاية . تلك هي - عند الوار - المادة الأولى ، الأصل ، المعنى الذي تحمله القصيدة . لا وجود إذاً مطلقاً لتوقّف ما ، « فالوصول يعني الرحيل » . وعلى فرار ما يمكن أن يفعله شاعر من شعراء الباروك Baroque - ولكن دون أية عناية للطباق أو القلب أو الإخلال - هكذا يعني الوار نشيد الحركة الكونية :

إن أمواج النهر

و« تباشق » السيل

(1) «Le livre ouvert», p. 76.

والريح والورق والجناح

والنظر والكلمة

وتكوني أحبك

كل شيء حركة⁽¹⁾

والحركة هله مبنية على أساس الإلغاء . فخلق الكائن يستلزم إلغاء الكائن الذي سبقه وأحدثه . والخصومة لا يمكن إلا أن ترتبط عضوياً بالنسيان . والشاعر « كخالق للكلمات » هو « ذلك الذي يقتل نفسه بالخيوط التي يخلقها ، وهو الذي يطلق على النسيان كل أسماء العالم »⁽²⁾ . فالنسيان يمنحنا القدرة على خلق جديد لكل ما يتحطم في الذاكرة من أشياء ، وذلك عن طريق إطلاق أسماه على هذه الأشياء .

وإذا كان إلوار يحمل الماضي وحتى ماضيه الأكثر شفافية ؛ أعني طفولته ، فذلك لأن الماضي بما يتقله على الحاضر في الإنسان يمكن أن يلبق فيه اندفاع الكينونة .

وهكذا فإنه يتوجب علينا أن نتحرر من الذكريات كما لو أننا نفصل أنفسنا من صبدأ أو وسخ أو عذبة أو حتى من خجل أو حياء لنجلب في أنفسنا طراوة الزمن التي هي حياة مطلقة .

إن علينا - كما يقول إلوار - أن نستقبل أقل موجة وأن نقبل طوفانها وما من أثر لومضة ماضٍ⁽³⁾ . فبعداً عن الماضي نجد أنفسنا وقد عدنا إلى الضياء والعري والشباب : « كل يوم أشد إصباحاً ، وكل فصل أكثر عرياً وطراوة »⁽⁴⁾ . هكذا هي الجميلة المليئة بالحياة عند إلوار « عارية كما لو أنها لم تكن ، وكل في لا شيء »⁽⁵⁾ . واللاشيء هذا هو وحده الذي سيصيرها الكل . أو لنقل إنها إذا كانت مكتسبة فإن كسائها سيكون احتكاكها مع الشفافية وحسب :

إنها عارية تماماً متفتحة في زرقة الحرير
تضحك من حاضرها ، جاري في الجميلة⁽⁶⁾

زرقة حريرية مجال غضته المداعبة ، وقد برزت منه - دون أن تمزقه -
انفجارية ؛ ضحكة متصهرة على الجسد والزمن .

(1) p. 422.

(2) «Capitale de la douleur», p. 108.

(3) p. 124.

(4) «Capitale de la douleur», p. 25.

(5) p. 383.

(6) «Capitale de la douleur», p. 116.

هكذا سيشكل العري غلافاً مرئياً للحظة وإن كان غير موجود أو كان كأنه لم يكن . إن العري هو الحال المحسوسة للأصل ، ولكنه أيضاً الشكل المباشر للهيئة ، وبالتالي للتغير والنهاية : « أية ثياب تلك التي تظهرها عارية م⁽¹⁾ » ، الماء والنار يتمريان لفصل واحد هو - دائماً وفي نفس الوقت - الفصل الأول والآخر⁽²⁾ . وعليه فإن الصفاء لا يمكن أن يوجد إلا في العطاء والتبادلية والاعتزال هذه التبادلية نفسها .

إن الخطوط البارزة التي يفتح عليها ديوان إلوار «La dame de carreau» تربط بوضوح بين جوهر الصفاء والرعدة اللحظية للانفتاح وعلاقة الحب ورفع الحب : « وفي زمن الصبا فتحت ذراعي للصفاء . ولم يكن ذلك إلا خفق جناحين في مساه أبدتي ، لم يكن إلا خفقان قلب محب في الصدور التي يغزوها ، فكيف أعرف السقوط⁽³⁾ » . فهذا الصفاء نوع من العري الحميمي يرتبط جيداً بدعوة الحب ونداء الآخر : « هناك تهجري . إنها تصعد على ظهر سفينة . وها نحن كالفرسين ، ولكن صباها طارغ - إلى الحد الذي لا تفاجئني معه قبلتها » .

وهكذا ، فإننا نستطيع أن نفهم البنية الخاصة للزمن الإلواري . فهو زمن يظهر كتتابع للحظات مطلقة العذرية . وذلك على الرغم من أنها لحظات قد أسلمت نفسها وانفتحت على بعضها . إنها مجموعة اللحظات الحاضرة . ومثلها مثل ركائزها - هذه الأشياء المضاعة المضيئة - تولد من الفعل الذي يحو الضوء ويميد خلقه في كل لحظة ، ويجعل الزمن خارج ذاته . ولهذا الزمن لازمة في شعر إلوار وهي الظهور المستمر للآخر ؛ هي التجدد ، وربما الحياة . ولكنه مما لا شك فيه أن الآخر ؛ الآخر الجديد على الدوام ، هو ذلك الذي يترحلق من واحد إلى آخر مضيقاً فيه نفسه ، معيداً فيه صناعة نفسه من جديد مؤكداً فيه نفس الطاقة الزمنية والإشعاعية ، أو بالأحرى نفس القدرة على أن يكشف خارج نفسه الزمن النور ؛ نفس القدرة على أن يعلن بنسيانه لنفسه عن الآخر ؛ نفس القدرة على أن يكون ويكون وهو يحو كينونته .

إنك تصفي بالزمن

قربان الصبا الأبدني للحب القويم

الحب الذي يجيب الطبيعة بإعادة خلقها

يا امرأة تلد جسداً عائلاً أبداً للناث

جسداً

(1) p. 95.

(2) p. 188.

(3) p. 77

أنت هي التشابه⁽¹⁾ .

إن مجموعة الموضوعات الحسية عند إلوار تعني اكتشاف مثل هذا التشابه . وهو تشابه يكمن في ترديد نفس الموضوع ؛ موضوع الانفتاح . وذلك ضمن تنوع هائل للأشكال والحركات . ومثالنا على ذلك أن الخيال يجمع أحياناً على الاتجاه في حصر أشياء الواقع داخل نفسها ، وذلك برميها نحو المناطق الأكثر كثافة وانخفاضاً : الثقل . وككل الأعمار التي تحدث عن علاقة حب فإن الأمانة في الحفة تهيء الشيء لارتفاع نحلم به ولطيران نحو الأشياء الأخرى . و« الريشة » هنا هي التي تأخذ على عاتقها مبدأ التهوية ؛ التهوية التي هي بعثرة حرة لما هو كثيف ، وإثارة نحو الأعلى ، ونداء للاختلاج الحسي اللذيذ : « تعالي ، اصعدي » ، هكذا ينادي الشاعر الحسية ، « فأخف الريش ؛ ذلك الغواص الموهالي سوف يلتقطك من العنق »⁽²⁾ .

وهكذا فإن الرائش - كتنقيص محرر للخصائص العنيد القاتم العاتم المغلق على نفسه ، أو كتنقيص للزائت اللاصق المعلق بذاته بشكل مربب والعاجز عن التبعر أو التمزق - يرتبط بالصورة المباشرة للمفتوح والمنبتق الأولي : فـ « نافلت ذات الريشات الجميلات »⁽³⁾ تقابلها في قصيدة أخرى هاتان العيتان « اللتان » تدير الطراوة فيها دولابها ذا الريش . كما أن هذه الأرياش تستطيع أن تعبّر بمباشرة أشد عن تلاحم الجسدين وذلك إما بوصفها لشعر أنثوي يعني فيه الشاعر « انتصاره الخفيف »⁽⁴⁾ . وإما بارتباط الريش بدلالات سعيدة أخرى للحب والتبدد . وهذا ما يتجلى في هذا المعجم الحقيقي ؛ معجم التناقضات العاطفي :

واحدة أو كثيرات

مصنوعات من حجر يفتت

من ريش يتبعثر

مصنوعات من أشواك ، من كتان ، كحول ، زبد

ضحكات ، نسيج ، إهمال ، عذاب سخيف⁽⁵⁾

أن تتزايد هذه الحفة ، وتطير الريشة ، فإنها تتحول إلى جناح ومن ثم إلى عصفور . إن هذه الصور شائعة هنا ، ويحيل إليها - بمصادفة عجيبة - اسم الشاعر نفسه⁽⁶⁾ . وهي تسم الرغبة في التفسير الديناميكي والتمدد المضيء لكل ما يتميز -

(1) p. 155.

(2) p. 41.

(3) p. 258.

(4) «Capitale de la douleur», p. 81.

(5) p. 133

(6) في اسم «Eliodoro» نجد حضور الاستهلال «elle» الذي يعني «الجناح» . كما نجد جنساً خفيفاً في حرف =

بالانفتاح . وذلك أن صفاء الزمان والمكان ينفق لنا بهذه العصافير ذات المرونة الحادة والحياة المتتابعة .

« هذه العصافير الباردة الخفيفة الرشيقة »⁽¹⁾ القادرة على شقشة « كتاب العميان » ، والتي « جناحاً بعد جناح ، وبين ساعة وأخرى ، ترسم الألق وتدير الظلال »⁽²⁾ .

ويبدو - على وجه الخصوص - أن عقداً يربط العصافير بالنظر وما ينشده من أوار . هكذا يحمل « سنونو النظر »⁽³⁾ ضياءنا إلى طرف السماء . ونعرف جيداً أنه ضياء لا يتميز عن النشوة التي تمنحها الشمس ، كما أنه لا يتميز عن الاندفاع الأخلاقية لحريتنا :

لقد ترك ظله يمضي
في سرب عصافير الحرية⁽⁴⁾

.....
عصفورٌ يطيرٌ ...

لم يتهيب النور أبداً
مغلّق على نفسه في طيرانه
وما كان له أبداً من ظلٍ⁽⁵⁾

فالطيران إذاً نوعٌ من الشمل ، أو لمعه من الأفضل أن نقول إنه استقلالية الضياء . فالعصفور شمسٌ في الشمس : « إن طائراً جميلاً يربّي النور . والنور في عينيه حيٌ حقيقة . إنه يغني على لفافة من الدبق *boule de gut* وسط الشمس »⁽⁶⁾ .

وفي هذا تكتيفٌ للنور ، ولكنه لا يعني بطبيعة الحال انغلاقاً أو تحديداً للامتداد ، وإنما هو تكتيفٌ يسمّ الاقتلاع الحاسم من السواد ... الأرض .. الظل ... القفا ..
ومن كل عشرات الوجود التي بدت وكأنها لا مفرّ منها .

أن يتلاشى العصفور في طيرانه وأن يتحول جسده إلى حركة بلا قيود ؛ إلى انفلاتٍ

= حله المشترك في الاسم والكتابة . كما ونجد فراماً يخرج من داخل الجهاز الصوتي ويمثل في فك الألفام بين الصائتين «ss» . ثم نجد أخيراً الانفتح المتخّ في «sere» . والخبر أن الشاعر قد اختار هذا الاسم من بين الكثير من أسماء الأعلام الشائعة ؛ الأمر الذي يحافظ على التوضيح المطلوب .

(1) p. 226.

(2) «Capitale de la douleur», p. 29.

(3) p. 400

(4) «Capitale de la douleur», p. 120.

(5) «Capitale de la douleur», p. 128.

(6) «Capitale de la douleur», p. 50.

خالص... فإن هذا يجعلنا نحلم بالريح ؛ تلك الوسيلة الأخرى للاتصال . والوارث
يمسك الريح لطبيعتها الجسورة وغير المروية . وهو يعشقها لفضيها الذي لا يبقى على
شيء . وأخيراً فإنه يعشقها لقدرتها الأساسية على تغيير الأشكال :

الريح تُغيّر شكلها
إنها تحتاج إلى ثوب يقيسها
أما وأنه ما من شيء يقيسني
فلتني لهذا
أقول الحقيقة دون أن أقولها⁽¹⁾

إن الريح أقصى وجوه الانفتاح ، لأنها وجهٌ دون وجه . وهذا ما يدرجها في عناصر
التشبيه المحسوسة في اللغة . وسواء كانت الريح قصيدة أو زويدة ، فإن المعنى لا يمكن
أن يوجد فيها إلا بشرط أن يتبدل دون توقف ؛ أن يفصح عن نفسه دون أن يفصح عن
نفسه ، أو أن يفصح عن نفسه وهو يفصح دائماً عن شيء آخر ؛ يفصح عن نفسه من
خلال شكل يتحدى كل الأشكال .

هكذا تسلمنا الريح للوجود في نوع من السبي اللغوي لوجودنا . إنه تمكُّكٌ يجبرنا
على التخلي عن أنفسنا . وهذا إجراء تصفي في أساسه . وسوف نحاول صور أخرى أن
تعطي لهذا التعسف وجهاً أو - على الأقل - موقفاً مفضلاً ثابتاً . هكذا ترسم - على سبيل
المثال - الأطراف الدنيئة والنهايات المسنونة للأشياء ؛ تلك المناطق الخطرة والتي يبدو معها
الشيء وكأنه لا يلتصق بوجوده إلا ليجعله ويقول منه . فـ « الفجر الحصب » يولد
عند الوار مع سطوع « الموشور » . وه على قمم العشبات المليكات ؛ على قمم الطحالب
وذرى الثلوج والكروم والرمال الهالجة تستمر الطفولة خارج كل الكهوف ؛ خارج
أنفسنا⁽²⁾ .

ولكن ديناميكية « الخروج عن » هذه ، يمكن أيضاً أن تتخل عن حدة أطراف
الأشياء - هذه الحدة التي تنصف دوماً بالقليل من التمزيق - من أجل أن تلجأ إلى نماذج
تبدو معكوسة وهي نماذج الامتداد والتوسع . فبدلاً من أن تتركز مفارقة المفتاح اللغوي في
نقطة وحيدة ونهاية ، يمكننا أن نتصور تغيير هذه المفارقة وانحلالها في الاستمرارية التي
تنشرها .

وهكذا فإن أدنى حركة إنسانية ، وإن أصغر شيء منفصل ، يتحول إلى يؤثر تسع :

(1) «Capitale de la douleur», p. 57.

(2) p. 189.

« تبهذين .. ينسبط الماء ، تنامين ... يزدهر الماء .. »⁽¹⁾ « ورقة تنسبط ... ابتسامة تستمر ... وتنضمان إلى « عيني .. أصابعي .. وصباتنا » ليولد « الضحى على الأرض في حنان »⁽²⁾ أو أن مروحة تنفتح - كما هو الأمر عند مالارميه - تربط موجاتها بالسكون الحي لمركزها .

والمروحة - باعتبارها حقاً وجهاً مولداً لكل ما هو مفتوح - ترتبط مجازياً بالوقائع الأكثر تنوعاً . وذلك مثلاً كالساعة التي تنشر مروحتها الزمن وتدير الساعات⁽³⁾ ، أو كالوجه الإنساني الذي ترسم « مروحة الفم »⁽⁴⁾ من أجله شكلاً لتقديم القبلات وإشاعة الدم والابتسام .

هذه القيمة النشطة للمروحة تحمل منها مقابلاً معنوياً للدولاب ؛ الدولاب كنوع من المراوح المثقلة والمحاصرة بالخط المغلق لمحيطها : « أمام الدواليب المعقودة تقهقه المروحة »⁽⁵⁾ .

حقاً إن الدولاب يظهر هنا معقوداً مما يقارب بينه وبين التمثال الذي يُلدِّي جسداً مشلولاً سجيناً داخل غلافه ، ولكنه - أعني الدولاب - يستطيع أن يتحرر أيضاً ويصبح بذلك خصباً ومشعاً وحسبه من أجل ذلك أن يبدأ بالدوران . ففي دورانه - ولنتنظر إلى هذه الصور : « حركة الدولاب والحلية »⁽⁶⁾ ، « دواليب تنصهر أجنحة »⁽⁷⁾ ، « طراوة دولاب من الريش »⁽⁸⁾ - يرمي الدولاب حوله - كما تفعل الأسهم النارية - آلاف ترسيمة مدغذخة من النار والحنان .

هل أن هذه الترسيمات يمكن أن تصلنا أقوى وأقلّ نعومة إذا أخذت شكل القطع الصريح للانفجار .

فاللون على سبيل المثال - نورٌ مسعور ... نهارٌ متفجر ؛ وفي اللون تصرخ دون توقظ حيوية مجنونة تمزج بين الأضداد . إنه « يحرق المراحل » ويركض من الانبهار إلى التفتيش ، ويُرِي قباب الثلج اللازوردية دروبَ الدم »⁽⁹⁾ .

ولكنّ هناك حركة من نوع أكثر فيزيولوجية تسمح لفرح الفورة بأن ينطلق من

(1) p. 155.

(2) p. 223.

(3) «Capitale de la douleur», p. 29.

(4) Ibid. p. 144.

(5) Ibid. p. 101.

(6) p. 251.

(7) p. 266.

(8) p. 401.

(9) p. 150.

داخله : إنها الضحكة ؛ هذه الواقعة العزيزة جداً على الوار . وقيمة الضحكة تتأني بلا شك من جوهرها المزودج فهو جوهرٌ معنوي ومزاجي . وذلك لأنها في نفس الوقت مزاجٌ بشوشٌ وجسدٌ منبثقٌ وسخاءٌ روحي . ونحن نشهد للضحكة بحيويةً مقلوبةً مباشرةً على اللدى . « دوماً تضحكين يا ناري الصغيرة ، يا ناراً من جسد . إنكِ جاهزة على الدوام للفتاء ؛ أنت يا شفتي اللهينة المزودجة »⁽¹⁾ .

هذه الميزة الجسدية تربط الضحكة بصفات أخرى من لبيب الحب . وذلك كالعذرية : « فلقد عَظُم ثلج ضحكاتها الوحل »⁽²⁾ ، والتنوعية : « فـ » حول ثغرها تتنوع ضحكاتها على الدوام »⁽³⁾ ، والحنان المنفتح البراق : « إذ » حالما تصبح ضحكاتكِ وحركاتكِ دغدغاتٍ فإنها تحدد خطوي وتوشك أن تصقل الأحبار »⁽⁴⁾ . ولكن ما يغري خصوصاً في الضحك هو الفرح والعفوية الحرة في قدومه . إن الضحك في الحقيقة قوة استخلاص فهي تُقتلع وتقتلعنا في نفس الوقت من الظل ... من الهاوية ... من كل ما أنكره الوجود . فـ « الذهب يفقهه لأنه يجد نفسه خارج الهاوية »⁽⁵⁾ . وتنتج هذه الفقهات دون أن تطالبنا بلدى جهد ، تماماً كما لو أننا نفتح يدنا أو أن عصفرنا يغني (ولكن اليد التي تدغدغي هي التي تفتحها ضحكتي)⁽⁶⁾ ، و« على منازل الضحك يفقهه عصفر بين جناحيه »⁽⁷⁾ .

هكذا تلتقي الضحكة - في سجلها الخاص الذي هو سجل الفرح والدم والالتهاب - بفرح العربي . فـ « الضحك أينما كان يعرّي السعادة »⁽⁸⁾ . كما أنها تلتقي بفرح المنفعة والخفة : « كلماتٌ خفيفةٌ ... ضحكاتٌ من العنبر »⁽⁹⁾ .

وأخيراً ، فإن الضحكة تلتقي بفرحة الامتداد المكاني . « ففي الساحات الكبيرة ضحكاتٌ كبيرة ... ضحكاتٌ ملونةٌ في ساحات ملهبة .. وقواربُ القبلات تسبر العالم »⁽¹⁰⁾ .

إنها لمعجبةٌ قدرةً التخصيب المجازي هذه التي تولد - انطلاقاً من ضحكة واحدة - صوراً متقاربةً للحزمة ، والحلدية القاطعة وقابلية التفتت والهديان اللعاع والدوران اللذيذ :

(1) p. 157.

(2) p. 132.

(3) «Capitale de la douleur», p. 36.

(4) p. 158.

(5) p. 188.

(6) p. 109.

(7) «Capitale de la douleur», p. 79.

(8) p. 399.

(9) p. 270.

(10) p. 401.

... ضحكة ، بآلة من السيوف

ضحكة ، ريح من الغبار

ضحكة كقفراس قزح سقطت من موازينها

وضحكة كحوت عملاق يدور حول نفسه⁽¹⁾

لعله ما من خيال أغنى من هذا الخيال وأقوى على الربط الشعري . فنحن نجده في النقطة المركزية لكل التجمعات الخيالية الكبرى . نجده مثلاً في قلب الحركة التي تحاول أن تزواج بين رغبة الجموح والغريزية في علاقة أكثر إنطواء على نفسها وأكثر حميمية : « فرسان الضحكة المتوارون في عثوهم ... »⁽²⁾ . وإذا كان الموضوع الإلواربي يجب التعري ... التهليلب ... الارتعاش .. الضحك ، ويختصار ، فإنه إذا كان يجب أن يقتلع من نفسه باستمرار من أجل أن يقدم نفسه إلى أشياء العالم الأخرى ، فإننا يجب ألا نعتقد بأن صور الانفتاح هذه تحمل في ذاتها أي نزوع نحو الضياع . فالانتشار لا يجوز أبداً أن يتحول إلى خلط : « إن كل الأوراق في الغاية تقول نعم »⁽³⁾ . ولكنها لا تقي توجود كأوراق أي كاشياء منفصلة ومتفرقة ومنقطعة صراحة عن بعضها . فشغف الوار في الانفتاح لا يحول بينه وبين « التحقق اللبذ من المحدود »⁽⁴⁾ . ولا شيء أسوأ عند الوار - وهذا ما سنراه فيما بعد ، وهو يشكل أحد أهم كوابيس الحادة - من التداخل المفرق .. من الضباب ... من انعدام الشكل الذي يلهب الخصوصية الحية للمدرك .

ومن أجل إرضاء الوار فإن الفضاء يجب أن يكون مسكوناً بالأشياء المتمايزة المشعة الموضوعة إلى جانب بعضها على وتيرة من التقطيع المتغوم الذي وجدنا له فيما سبق مثال الضحك . والقصيدة - في هذا السياق - ليست أكثر من العملية الدالة التي تجعلنا نثب بلطف من هذا الشيء إلى الآخر . وهكذا فإنه لا يمكن أن نكتشف عند إلوار أي ميل إلى الانصهار المذعر المعطل ، وإنما نكتشف عنده ولماً يبلغ حدّ الأقصى في العناية بالتفصيلات ... نكتشف تلوفاً - يكاد يكون فرنسيسكانياً بتفرد الأشياء . وكرسام بدائي فإنه ينذر نفسه ليعمد بالتفصيل كل أنواع الغنى في الواقع . فما جحه ليس الورقة ولا الموجة ولا حتى كل الأوراق ولا كل الأمواج ، وإنما « كل موجة ، وكل ورقة » ... « تتغير ... ترى بوضوح ، وتشع »⁽⁵⁾ .

(1) «Capitale de la douleur», p. 114.

(2) p. 271.

(3) «Capitale de la douleur», p. 128.

(4) p. 83.

(5) p. 268.

ومفردة « كل » هنا لا تعيد - كما هو الأمر عند « جيوردو » إلى الكونية المجردة في جوهرها ، وإنما إلى الرغبة في الامتداد الحسي الموصوف بدقة والمستقل بحق .

هذا إلى أن هناك أشكالا بلاغية قريبة من مفردة « كل » وهي « كثير من » و « واحد من بين » و « أكثر من واحد » . . . وهذه الأشكال هي التي تأخذ على عاتقها في خضم الغزير المتعدد أن توصل إلينا مفهوم الخصوصية الحية .

إن الكشف عن الغريد يمكن أن يمحى في طياته معنى شاعريا ، كما هي الحال في هذين البيتين حيث تتوازن الغزارة الإثارية لما هو معاش بفضل ما في الرؤية من دقة وتفصيل جميل . وهذه الدقة تبررها في البيتين علاقة المقابلة الداخلية المنغومة في توازن صوتي مرهف . فتندرج الأصوات الانفجارية «p, b, v» يتقابل مع سجل الأصوات المنسابة والصغيرة «l, s, j» :

أكثر من شفة حراء ، عليها نقطة حراء
وأكثر من ساق بيضاء ، لها قدم بيضاء⁽¹⁾ .

وإذا كان الأمر كذلك فإنه سيكون علينا أن نقبل أن الأشياء أو مجموعات الأشياء الأكثر تعبيراً عن النمط الإلواني هي تلك التي تلمح في ذاتها - بشكل أفضل - الحاجة المزدوجة لخصوصية الشكل من جهة والانفتاح على الحياة من جهة أخرى . إنها أشياء تبدو مفتوحة متعربة مدخيلة في نفس الوقت الذي تبدو فيه عنيدة متشبعة بخصوبيتها . « إنها رقيقة قاسية شأنها شأن الحبيبة أو الصخرة التي تغطيها الطحالب »⁽²⁾ ؛ الصخرة الطحلية .

لنتظر مثلاً إلى هذه الحقيقة الإلوانية المعبرة : الإبرة . فالنظر الحالم يلمح فيها خطاً مشعاً حاداً مستوياً منبثقاً كما لو أنه يريد أن يسيح في داخله الوجود أو يطلق النار . وفي إطلاله النهار ، كأنما يريد هذا الخط - بنعومته ورقته الشفافة والمنسابة في الهواء يرفق : « ضياء هذا الصباح إبرة في حرير لامع »⁽³⁾ - أن يوحى بسرير معنى شفاف في النهار : « كان العالم شفافاً كالإبرة »⁽⁴⁾ .

ولنأخذ مثلاً القصة كتظير نباتي للإبرة . فالقصة « خيزران مقوس ذي نظرات

(1) «Capitale de la douleur», p. 11.

واليك النص الفرنسي .

«Plus d'une lèvre rouge avec un point rouge
Et plus d'une jambe blanche avec un pied blanc».

(2) «Le livre ouvert», p. 177.

(3) p. 311.

(4) «Capitale de la douleur», p. 11.

مصقولة⁽¹⁾ . إنها تراوح بين القيمة الرغبة للتكامل - الاستقامة للمسار للاستدانة - وبين الدلالة على الحياة . إنها الامتلاء في هيئتها ، والاستدارة التي تلقي - في خيال الوار - مع موضوعات أخرى أكثر محسوسة ، موضوعات تخص العطاء أو الخصوبة كهذه التحية الموجهة إلى المرأة عند اللقاء بعد العودة من الحرب : « رائحة الصدر فيه استدانة قديمة أنت يا امرأتي ، أنت لي »⁽²⁾ . أو كهذه الصورة : « عشقة مفتاح . . . ها أنت تترنحين »⁽³⁾ . وحتى عندما يتغنى الوار بشجرة الصنوبر فإنه يخاطبها بقوله « ذات الصدر النافر »⁽⁴⁾ . فإذا ما رقى الخيزران « خيزران الضحى »⁽⁵⁾ قليلاً ، وإذا ما غطي بالأوراق ، فإن نعمته المنتصبه والأقرب إلى القدسية تبلو لنا وكأنها مرتبطة بالدق السائل للوجود :

أيتها الشجرة الفتية ، أنت صم عار ونحيل
أنت نبع وحيد ، ودغدغة بأسفة⁽⁶⁾ .

وفي سجل أكثر عدوانية ، فإن الحقل العمودي للخطية الحصبة يلتقي مع صورة مجاورة هي صورة « السيف » ؛ هذه الشفرة المتموجة أبداً : « إنك تستبدلين بالحب ارتعاشات السيوف »⁽⁷⁾ . وتفتح الصورة غالباً على شكل حزمة ؛ « باقية من السيوف »⁽⁸⁾ . أو لنقل إن الإبرة تصبح بطريقة مغذية سنبلة .

هكذا نستطيع أن نفهم الغنى والتجانس الداخلي لهذا التصوير الذي يجعله اليتان التاليان :

ما الذي يزنه زجاج عظم
إن سنبلي عريك تسلب في عروقي⁽⁹⁾

إن موضوعات الدم النشط العاري ، والعروق ، والزجاج المحطم المفتوح على حرية الفضاء وخفته . . . كل ذلك يستلهم في التصوير - عضوياً - صورة السنبلة وحلتها المنسربة الحصبة المعزقة . وهذا التلاقي نفسه يتحقق بدوره من خلال العلاقة الجوهرية بين « الأنا والأنثى » ؛ إنه يتحقق في دائرة المخطئة التي تخلقها التبادلية المفرطة .

(1) p. 189.

(2) p. 23.

(3) p. 140.

(4) p. 189.

(5) p. 371.

(6) p. 254.

(7) «Capitale de la douleur», p. 111.

(8) «Capitale de la douleur», p. 114.

(9) p. 141.

وهذا الوجه البلاغي نفسه يمكن أن يلد موضوعاً أكثر تواضعاً وهو موضوع العشب أو العشب الواحدة ؛ هذه العشب القاطعة كالسيف ، الحادة كالإبرة ، تعرفنا - هي الأخرى ، على الرغم من أنها قطرة صغيرة من التسخ - إلى جوهر النعومة الخفي ، - « لقد كانتا وادياً أغصن من عشب »⁽¹⁾ - وترتبط في العمق بكوكبة مذهشة من الخصوبة اللبنة :

إن العشب الذي يستقبلها (البقرة)
يجب أن يكون ناعماً كخيط حرير
خيط حرير ناعم كخيط حليب⁽²⁾ .

فلتضعف هذه الخيوط ... الخطوط العشبات تحت النظر ، ولتشابك مع بعضها ، ولترتبط بشكل محسوس ليستمر الحلم الإلواني في ملازمة الأشكال الأكثر تعقيداً كالشبكة . فهنا يتعلق الأمر ببنية تركيبية شديدة الليونة . وهذه البنية مع احتفاظ كل عنصر من عناصرها بفرده الواضح - تلزم عناصرها جميعاً - وبطريقة لا تقاوم على الرغم من تنوعها الشديد - بأن يتزلق الواحد نحو العناصر الأخرى في اتجاه أفقي جمعي .

هكذا تشكل الإبر و شباكاً من الإبر⁽³⁾ ، كما لا نعدم أن نجد أيضاً و شباكاً من الأشكال والألوان والحركات والأحداث⁽⁴⁾ ، و شباكاً من صور الحياة التي لا تحصى ، مما يعني الحضور الحسي لهذه الصور وتغيراتها وإلغاء الواحدة منها للأخرى : و شباك الأشياء التي تختفي⁽⁵⁾ .

وهكذا يمدّ العشب على الثرى سحر و شباكه الخادعة⁽⁶⁾ ، وتنتصب في السماء و شباك الأشجار⁽⁷⁾ ، وترسم صورة العاصفة و شباكاً متلونة النور⁽⁸⁾ ، وعلى سطح المنزل يرمي - إلى الأعلى - و ضحى من القرميد شبكة أفواه المتوحدة⁽⁹⁾ ، وعلى الأرض يرسم و سياج من الطرقات⁽¹⁰⁾ .

وعلى هذا فإن عناصر التخريم والسياج والشبكة تجعلنا نتصور قانون التبادلية على

(1) p. 292.

(2) p. 27.

(3) p. 145.

(4) p. 355.

(5) p. 94.

(6) «Capitale de la douleur», p. 101.

(7) p. 28.

(8) «Poésie ininterrompue», p. 42.

(9) p. 253.

(10) p. 93.

شكل التمثيل البالغ الحساسية . وهناك حيث تجد العقود - وصورته شائعة في الحلم الإلوارى - قائماً بتلاصق عناصره إزاء بعضها ، فإن هذه العناصر المذكورة تعاقب بين ما هو مختلِف ، ونجبره على الانقسام وتضييع نفسه من أجل أن يجد نفسه في نفسه ؛ أعني من أجل أن يُنصب بنفسه ، وذلك عن طريق تبادلته الخاصة الحميمة .

وهذه الطريق تبقى على الدوام واضحة ومنظمة . فالتشابك - ومثاله النسيج النباتي الذي يملك عند إلوار - سواء كان تداخلاً في أغصان شجرة أو كان أدغالاً - نوعاً من الكمال في إطار الحيوية الشبكية - لا يمكن أن يكون ركائماً - لأن العلاقة تضيق في مثل هذه الحالة - ولا يمكن أن يكون رُغياً - لأن العلاقة تخفق نفسها بنفسها في نشوة .

فلكي تسري الكينونة في عروق الشبكة ، يجب أن تستمر البنية الداخلية للشبكة في الحفاظ على دقتها وهويتها وقدرتها - انعكاساً وريقاً - على أن ترتب في نفسها وتنسق - حزمة الحياة الصباحية ⁽¹⁾ . إن « لحيب الحياة المضيء » يقع ويتعرق في « شبكة الومض والألوان » ⁽²⁾ . وفي صميم نسيجها النباتي ، فإن الشجرة تستوقف وتثير - كأنما تغذي بذلك - الاضطراب المجتَح أو الملتهب . « ففي الصباح تضرم الأغصان غليان الطيور » ⁽³⁾ وه بين الأغصان البارزة لجدار الغابة اللانهائي ترح نجوم البيوض ⁽⁴⁾ ، ويصبح « الكمال في الغابة معلقاً ناعماً للشمس » ⁽⁵⁾ .

ويمكن أن ترسم الرابطة بشكل أكثر بساطة ، وفي هيئة وحدانية الانسياب عبر وجه بلاغي آخر من وجوه التضامن المحسوس بين الأشياء . وهذا الوجه هو ما يعطيه التسلسل الدائري المتخيل عبر مجموعة من الوقائع الجميلة كالحاتم والعقد والحلقة والسوار .

وإلوار هنا ، لم يعد يحلم بعالم يحيه مسار اللهب الشبكي داخلياً ، إنما هو يمانته من الخارج . ، ويمسك به من محيطه ، ويمتلكه بالتفاف الحركة الواحدة . وهذه الحركة - التي تبقى خاضعة لموضوع التبادلية - تتكون من تتابع علاقات جانبية - كحبيبات العقد المنظومة ، وأيدي الراقصات المتشابكة - وتغلغ على نفسها ثم تعود كالصلى والانعكاس إلى النقطة التي انطلقت منها .

وهذا يعني أن امتلاك الأرض يكمن في أن تترك نفسك تتزلق من شيء إلى آخر

(1) p. 232.

(2) «Au rendez-vous allemand».

(3) «Le livre ouvert», p. 77.

(4) p. 266.

(5) p. 246.

حول الأرض ، أو أنه يعني - بشكل ميتافيزيقي - أن تحب امرأة مزينة كالحقول الغابات ... الطرقات ... والبحر الجميل ، ودورة العالم (1) .

إن فن الوصف «Le Blason» الذي ينبج إوار في استخدامه هو الشكل البلاغي لهذا الجرد الدائري . ولكن حذار ، فإنه لكي تبقى هذه الدورة إيجابية يجب ألا تكون متخيلة كخط ضاغط أو حد نهائي وسلي للمجال . فالدائرة عند إوار تطمح إلى أن تحيط العالم دون أن تغفله . إنها ترسم حدوده ولكنها تحافظ في انحناءة تقوسها على الغريزة التي تفتح العالم لكل ولادة جديدة وكل أخوة جديدة .

وهكذا ، فإن الانغلاق الشامل لمحيط الدائرة لا يمكن أن يعيق الاندفاع الخاصة بكل نقطة من نقاطها .

ففي حلقة الرقص - على سبيل المثال - تمسك الراقصات بأيادي بعضهن ، ولكنهن يفتتن من هذا السيلج الدائري لرقصهن بشكل ما . وذلك ما يظهر في هذه « الحلقة الغريبة لأمهات مشرقات شمرات محدلات » (2) .

كما يظهر في صورة الفجر الذي إذا أراد أن يحتفل باستعادة الأشياء لدائرتها فإنه - كما تفعل المرأة السعيدة - يحيط عتقه « بعقد من التوافد » (3) ، عقد تكون حبيباته فتحات ضياء أو ومضات صغيرة للنهار (4) .

(1) «Capitale de la douleur», p. 11.

(2) p. 143.

(3) p. 95.

(4) وإلى هذه الفصيلة ينتمي البيت المشهور الذي يقول فيه إوار : « الأرض زرقاء كالبرتقالة » . ويبدو لي أنه يمكن إنضاض هذا البيت لتصايق عائل . فإلى جانب ما تطوي عليه البرتقالة من إياه بالاستدارة والكتكافة في اللب ، يأتي اللون الأزرق يبعد آخر وهو الاضئاع والشغافة والعمق الساي . ولكن بدلاً من أن تكون كل صفة من هاتين الصفتين مكملة للأخرى ، فإنها تخترقها ، وهنا تكمن للمجرة . وربما كان هذا بالرغم من التحدي أو بفضل التحدي الذي يحمله المجاز في البيت . ويمثل هذا التحدي في الصلة الظاهري بين الأزرق والبرتقالي . ولما كان الأزرق ملتصقاً صوة بلب البرتقالة ، فإنه يصبح بدوره كثيفاً ورياً . فالشغافة التي تطوي عليها الأزرق سيدة وهاربة ولا نهاية إلى الدرجة التي تبدو معها وقد اختصرت لامتيتها في مرية لوني بسيط جداً يمكن أن يكون موضوع لل مباشرة . لذا الزرق التي لا تنفي - وحتى في جانبها الصوتي - تلوب في الفم كما يلوب اللب في حبة لافكية لا نهاية . والعكس صحيح فاللون البرتقالي حين يترك يصبح غطياً هوائياً مستملاً لحركات التفكير الشارة وهي تروحه - حالة - جيئة ونهاباً .

وفي النهاية فإن الطرفين المجازيين للدال « لرض - برتقالة » ، ويفضل ابتعادها عن بعضها - لأن الزرق لا تنتمي إلى أي منها - يميلان إلى إدراك مدلول يتحداهما معاً في نفس الوقت الذي يجري فيه خصوصيتها الشديدة . أنه مدلول يمكن أن تصوره في شكل يمثل في الاستلوة الخفية والمطاطية التي تنسج « بالبرتقالة » =

وفي العقد كما في السوار يعبر التصوير أيضاً عن واقع محسوس يتمثل هنا في نور الصباح الذي كاد يتجسد ؛ هذا النور الذي يحصره ويتقنن به العقد والسوار . وهذا ما يضيف إلى قيمتها الربطية قصدية المباركة الشهبونية . ففي رسمها لحدود الكائن ، تدغدغانه بنشوة وتؤدة كمثل « سوار هذه القبلية حول ذراع لا نهائية . . . »⁽¹⁾ .

وأما فيما يتعلق بالخاتم ، فإن التعبير عن جوهره المشع يتم أحياناً مباشرة بطريقة مضيقية كما هي الحال عندما يأتي إلوار على ذكر «KLEE» فيتحدث عن « فصل يعمل النجوم الكبيرة خواتم في كل أصابعه »⁽²⁾ . ويتم أحياناً أخرى على مستوى أكثر ملموسية تحت شكل من أشكال الامتداد الحريري . وهذا ما يظهر - على سبيل المثال - في الصورة التالية : « الشجرة خاتم من النسيج الموصل »⁽³⁾ ، أو يظهر في هذه الصورة العجيبة حقاً وهي الصورة التي تأخذ على عاتقها أن تصف صمت نعامنا الثرثار :

وحينما أنام

فإن حلقى يتحول إلى خاتم ذي معلم من قماش التول⁽⁴⁾

وعبر هذه التحليلات المتعددة ، يتضح لنا أن العالم الإلوارى يرغب في أن يكون - ككل موضوع موصوف هنا - نهائياً ولا نهائياً في نفس الوقت . فهو لا نهائي لأن المعنى لا يتوقف عن الجريان في هذا الكون . إنه يجري مني إليك ومنك إليّ ، ومنا إلى الآخرين ، ومن هؤلاء إلى الأشياء التي تفصلنا ، ومن هذه الأشياء التي نحن ، وما من حل ممكن لهذه المسافات ولا من وقفة . وه الحب هو الإنسان غير المكتمل⁽⁵⁾ ، وما الكائن إلا وثب أبدي في الكائنات :

هنالك أندفع في الفضاء

ولي الليل والنهار مقفزان

هنالك ألتحق بالعالم الكلي

من أجل أن أطفر صوب كل شيء⁽⁶⁾

= ولون يتمثل في الأزرق الساوي للثقب ، لون مفروش أرضاً وبشكل مباشر على سطح البرقعة . ولكن ، ألا يمكن أن يقال أن هذا اللون مستحيل ؟ ربما ، إذا تمجّلنا في الإجابة . ولكن دور المجاز هو أن يجعلنا ممكناتاً وضرورياً .

(1) p. 140.

(2) «Capitale de la douleur», p. 110.

(3) p. 252.

(4) «Capitale de la douleur», p. 95.

(5) p. 119.

(6) «Poésie ininterrompue», p. 11.

فالفضاء الخارجي إذا يحكم في حياتي أخصّ الخصوصيات : « الباب المفتوح في الخارج ينتصب ملكاً »⁽¹⁾ ، ولن يكون لي من حظ في أن أصل إلى نفسي إلا إذا قذفت بنفسي ونسيت نفسي في هذا الخارج الذي لا حدود له . ومن المؤكد أن هذه الحركة يمكن أن تقودني إلى الشك أو الدوار . فأين أنا في الحقيقة ، أنا الذي لا يصرّف الهدوء حين يكون حيث يكون ، وإنما أكون بشكل مستمر حيث لا أكون ، وذلك إما في اتجاه الآخرين ، وإما في الآخرين : « أبعيدون نحن عن وعينا ؟ أين حدودنا ؟ أين جلورنا ؟ أين هدفنا ؟ »

وما يلبث الوار أن يطمئن نفسه باستدعائه لصورة نوع من الحضور الكليّ
الفعال ، حضور أرضي لا نهائي . لأنه :

فنحن جسدان متلاحقان ملتصقان بالأرض
إننا نولد من كل صوب ، ولا شيء يمضنا⁽²⁾

وإذا كنا بلا حدود ، فإن هذه اللامحدودية تبقى من نوع علائقي ، ولا نخرجنا من الحلولية التي تغلفها علينا النظرة العاشقة لك « أنت » . والوار لا يبحث - حتى ولو كان ذلك في الآخر - عن البعد الماورائي . فهو ليس في حاجة حتى إلى أن يرفض التسامي . فالتسامي مُبعدٌ منذ البدء ؛ منذ الاكتشاف الأصلي الذي وضع العالم وحدّه كحقلٍ للحب المتبادل :

إن تقوية عينيك تطوف في قلبي
كحلقة من الرقص والعدوبة
إنها حالة الزمن والمهد الليلي المطمئن⁽³⁾

وداخل هذا المهد المطمئن يتابع الكون الإلوارمي مبادلاته وتغلّيته الذاتية واكتماله اللانهائي . هذا أنا ، تحميّ ولكنني متفتح ، مَرْمِيّ في الأبعاد ولكنني أسقط في تعبير العالم ، يحيطني الحب كالشفافية ويُعبرني : « تطوقني هذه المرأة المدومة حيث يطوف الهواء داخل نفسي »⁽⁴⁾ . وعلى هذا فإنه ليس في وسعي أن أجد قَدراً آخر ؛ مصيراً آخر ؛ واجباً آخر ؛ سعادة أخرى إلا المشاركة - بوسائلها وبالنسبة عنها - في هذا الدوران المتداخل المحصب للعالم الأرضي .

ولكنّ ، هل يمكن أن يشهد هذا الدوران توقّفاتٍ أو أعطالاً ؟

(1) p. 142.

(2) p. 350.

(3) «Capitale de la douleur», p. 143.

(4) p. 144.

لعل السيرة الذاتية الروحية للإنوار تسمح لنا بأن نجيب بالإيجاب. وذلك أنه إذا كانت اللغة عند - في الغالب الأعم - عرضاً ومثيراً للسعادة ، فإنه يحدث أن يتحدث الإنوار ليقول إنه ليس عنده ما يقول ، ويقول إن دلالة الكينونة عنده قد تحطمت ، وإن لم يعد يسري فيها أي تيار من تيارات المعنى .

فإلى أي أمر يجب أن نرد توقفات الشعر ؟

إن ذلك يعود - بلا شك - إلى خلل لا إرادي ، أو خلل يتحمل مسؤوليته أحد أقطاب البث الثلاثة « أنا - أنت - العالم » والتي يثير تماسكها - كما رأينا - عملية المعنى .

ولكي يصيب هذا التوقف بؤرة الحلولية الشخصية ؛ أعني « الأنا » فإنه يكفي لهذه الأنا أن تنساق وراء المتعة البريئة ظاهرياً ؛ متعة الوجود ، أو بالأحرى متعة ألا تكون إلا نفسها .

وفي انطواء الوعي بشغفٍ على نفسه ، وتخليه نفسه ، وإصغائه لنفسه ، وتلقوه بجشعٍ بحب مذاق غموضه العكر ، فإن الوعي يكشف نفسه فجأةً مهجوراً وخلوياً وضائعاً في « أعماق الأبار » : « يا وحدي ... أيها العسل الجميل الغائب ؛ يا وحدي ... أيها العسل الجميل المر ؛ يا وحدي ... أيها الكثر المحرق »⁽¹⁾

ولنأخذ مثلاً صورة رأس الميت ؛ أعني الجمجمة التي ترمز في هزءٍ إلى نرجسية « الأنا » . فالجمجمة تنطوي على مكان تفكير ، ولكنه تفكيرٌ موقوف ؛ سجين قوقته العظمية من جهة ، وخالي من جهةٍ أخرى لأنه لم يعد فيه من شيءٍ قادرٍ على التفكير .

إن انفلاق « الأنا » ينفي الامتداد .. الضحك .. الابتسام .. تاركاً لهذه « الأنا » أن تكشف عن عجزها في أن تكون : « كل الوجوه كانت مغلقة . ونحت الجلد المشدود الذي لا نجاعيد فيه تنضج الفاكهة المرة للجمجمة تكثيرتها المائلة »⁽²⁾ . وفي النوم - ونحن هنا أمام شكلٍ آخر من أشكال الانطواء على الذات - أجد نفسي إزاء « أبدي وحيد ... عيون وحيدة ... والجمجمة كجبل لا يقوى أحدٌ على تسلقه »⁽³⁾ .

ولكنه يمكن لمرض الانطواء أن يعلن عن نفسه بصورٍ سلبيةٍ أخرى كصور الانشداد والسجن والنحول العميق الذي ينتهي بالدور القيمة للكائن إلى الجفاف :

(1) « Le livre ouvert », 25-26.

(2) p. 354.

(3) p. 220.

أيتها الوحلة يا ذات الأرواح الضائعة

يا إشيئة الكنوز الضائعة

إنه ما من جداءٍ إلا لأجلنا⁽¹⁾

ولنفهم أنّ هذه «الأنثى» هنا ، وقفت علىّ أنا ؛ أنّ هذه «الأنثى» تعتقد أن في استطاعتها أو من واجبها أن تفصل نهارها عن نهار الأشياء ، إلا أنها تجد نفسها في آخر المطاف وسط غياب النهار . «فأنا أميّز نهار الضياء الإنساني الذي لديّ»⁽²⁾ . إنني لا أملك - في الحقيقة - كياني إلا من خلال التبادل الذي لا ينقطع مع العالم .

وأما سر الذات من الداخل ؛ هذه اللعبة الداخلية للمرايا - «أيتها الانعكاسات على نفسي» . أيتها الانعكاسات الدموية⁽³⁾ - فإنها «لا تمنحني أبداً إلا الوهن ، إلا الشبح المراوغ الذي يعبر عن الانقسام الدائم لحقيقي ؛ إنها لا تمنحني إلا ظلاً لظل»⁽⁴⁾ .

وعلى هذا فإنني إذا لم أكن مريثاً من الآخر ، لا أستطيع أن أرى نفسي . وإذا كنت منقطعاً عن الآخرين ، سأجد نفسي منقطعاً عن نفسي . وليس لهذه الكارثة إلا علاج واحد ، وهو ألا أعود إلى رؤية نفسي ؛ أن أرتدّ إلى الخارج ، وأدير من جديد نحوه عيني :

فلتعيداني مريثاً يا عيني الجميلتين

إنني لا أودّ الانتهال داخل نفسي⁽⁵⁾

وأما فيما يتعلق قطب الـ «أنثى» ، فإن اضطرابات السريان الوجودي ذات منشأ مختلف . وتعود هذه الاضطرابات إلى استغناء لسحر هذا القطب ، كما تعود إلى تقليص تدريجي لضياؤه ، أكثر مما تعود إلى انطواء جانٍ على الذات . ففي الحقيقة ، يمكن أن يغيب إشعاع الآخر ثم ينطفئ . وعن أراغون - على سبيل المثال - والذي اتهمه الوار عام (1932) بخيانة السريالية ، ذهب الوار إلى أن أراغون «قد أظلم فجأة بالنسبة إليه»⁽⁶⁾ ، وأنه لم يبق لنا إلا أن نتنظر الفقرة التي لا بدّ له أن يقوم بها في الليل الأخير .

ولكنّ الأمر سيكون أشدّ خطورة حين يصيب هذا التعتيم قطب الـ «أنثى» الجوهري ؛ أعني المحبوب . فإذا قرأنا - على سبيل المثال - النصّ الجميل جداً وهو عبارة

(1) p. 246.

(2) «Capitale de la douleur», p. 94.

(3) ibid.

(4) p. 380.

(5) ibid.

(6) «Documents surréalistes», (M. Nadeau), p.p. 227- 228.

عن نوع من السيرة الذاتية بعنوان «ليالٍ تقاسمتها»⁽¹⁾، منجد - قبل كل شيء - تصريحاً حاراً بالوفاء . وهذا التصريح ليس أكثر من إعادة تأكيد لجوهر هذا القطب ، جوهر المعية الأصلي تجاه الـ « أنت » .

« إنني لم أتحلل حياة أخرى في أحضانٍ أخرى أو في اتجاهٍ أحضانٍ أخرى . ولم يراودني التفكير في أن أنقطع يوماً عن أن أكون وفياً لك فلقد فهمتُ إلى الأبد فكرك وفكرة وجودك وأني لا نعيمين أبداً إلا معي » .

ولكننا ما نلبث أن نكتشف إزاء هذه الصورة مباشرة تعبيراً عن قناعة مغايرة . فالحياة « تداهم حبناً » ، والحياة « بحث لا يتوقف عن حب جديد من أجل محو الحب الأول ، الحب الخطير » ، والحياة « ترفض في أن تغير الحبيب » ولكن هذين التأكيدين لا يميلان أي تناقض . فداخل بنية الـ نحن يعمل قدر التجديد . والمرأة المحبوبة لا تحيا بالنسبة إلى وإلى حبي إلا شريطة أن تشم وتنعكس بلا توقف في نساء أخريات . وهؤلاء النساء يجترمن فيها أصلهن أو مراتهن الأولى . فهن يؤدن إليها ويتلفن بها . وأما سحرهن فإنه يسوغ « الحب الوحيد الممكن » .

ولكن هذه الكثرة في السحر لا تني تحمل « للحب الوحيد » منافسة خطيرة . فمن المؤكد أن « مئة امرأة » يتوحدن بك . . . ولكنهن « يملكن مئة وجه » مئة وجه يند جالك بالخطر

وهنا يمكننا أن نحاول تقسيم الأدوار بين مجموعة هؤلاء النساء تاركين لـ « التي يعرفها الشاعر بشكل أفضل » ، أعني الحبيبة « أن نعيمين في أعماق الضوء الباهر . فهي هذه الأعماق تبقى الحبيبة - « بلا حجب ولا سر » - المبدأ والسبب الأصلي « مانحة » لانعكاساتها . . . تابعاتها . . صورها الكثيرات « وظيفة أقل شأنًا هي وظيفة التسلية . ويمكن لهذه الوظيفة أن تكون أكثر جسدية : « إنهن يسرحن شعورهن ، ويمرقن الأرضة » .

وهذا ما يفعله إوار في قصيدته ذات العنوان الشديد الدلالة ، وهو « واحدة بالنبابة عن الكل »⁽²⁾ .

هل أن إشباع « الكل » يضر في النهاية بسحر « الواحدة » . وهنا يتحير النظر . فإين تشع أماسي أكثر من الأخرى ؟ أين توجد المرأة الحقيقية ؟ من أين يمر المحور المنعكس لنوري ؟

(1) «Nuits partagées», p. 124a.

(2) p. 92.

إنها لحظة مؤلة حيث « الحياة والحب » قد ضيحا « نقطة ارتكازهما » . وليس لهذه الأزمة إلا مخرج واحد يكمن في اختيار نقطة ارتكاز جديد للحب . وفي هذا ، فإننا نحمل « أنت الأخرى » ، أي المرأة الجديدة بؤرة الكيان الذي لم يَمُدَّ باستطاعة الـ « أنتِ القديمة » أن تضعه موضع الإشعاع .

وهكذا ، فإنه إذا كانت هوية « الأنا » تختفي أحياناً بحركة تقصص أنانية ، وإذا كانت الـ « أنتِ » تمسح خلف السطوح الشديد الإغراء لانعكاساتها فإنه بين هذين القطبين وحل مستوى الموضوعات يمكن أن يتبع خلل من نوع مختلف في دوران الكينونة . وتأتد الكارثة هنا شكل الإفراط . فلشدة سطوح النور أحياناً ، وشدة خفته وحيوته ، والسهولة البالغة في قهره العقبات والمسافات ، ينتهي النور إلى اختراق الأشياء وإذابة كل الأشياء في داخله .

إنه يمكن للرؤية المفرطة في صفاتها أن تلغي المرئي ، وأن تحطم فيه مصدري الرؤية الإنسانية في « الأنا » و « الأنتِ » اللذين يدوان في مثل هذه الحالة كخريقتين في محيط من الشفافية .

ولقد وصف إوار إغراء هذا الصفاء في سطور سهرية يستهل بها « الهرم الإنساني » . فهو يعترف في هذه السطور بما انتابه من حاجة إلى الفخامة والأبهة وبما آل إليه من ساقطة نحو « اللغز الذي لا تلعب فيه الأشكال أي دور » . ويعترف بتوقفه الفضولي إلى « سماء حال لونها » وأبعدت عنها « العصافير والسحب »⁽¹⁾ .

ولكي يشيع إوار في نفسه مجموعة هذه الرغبات - والتي لا تلائم البتة انهماكها المألوفة - فإنه يستسلم حقاً لاستبداد الرؤيا متجاهلاً مفاهيم التبادلية والثنائية والتوازن : « لقد أصبحت عبداً للقدرة الصافية على الرؤية ، عبداً لعيني الموهومتين المدراوين الجاهلتين نفسيهما والعالم . إنها القدرة الماددة . لقد غيبت المرئي واللامرئي وضيئت في مرآة بلا طلاء . ولم أكن قابلاً للتقويض ؛ إنني لم أكن أعمى » .

ومع ذلك فإن هذه القدرة الكلية على الرؤية لا تتميز عن العمى إلا بصعوبة شديدة . ففي خلطها بين مستويات الواقع ودرجاته ، تفقد هذه الرؤية قدرتها على التعرف إلى العالم ، وتجهل نفسها .

ونحن هنا أمام حالة هي حالة « النور الذي لم تعد له الطبيعة » ، وإنما أصبح هو الطبيعة ، حيث يظهر عاجزاً عن إضاءة العالم من خارجه وبالتالي عن تحريره من أجل أن يكون .

(1) p. 77.

ويكشف لنا « بيير إيمانويل » P. Emmanuel الذي علق على هذا النص بكثير من الدقة والسلامة أن « السعي المتهك وراء الصفاء » عند إلوار - في تلك الفترة - قد « فسد وأصبح مجرداً وجمد الكينونة في صميمها » .

ولهذا الإخفاق الروحي عند الشاعر نظيرٌ مستمد من سيرته الذاتية . ففي عام « 1924 » - هذا العام الذي يحتل أن إلوار قد كان فيه ضالماً في الشفافية المخيفة للمرئي ، وعدم الإمكانية في إنسجام ذلك مع العتمة الحقيقية في حياته - قرر أن يهرب ويترك باريس وزوجته وأصدقائه متوجهاً في رحلة غامضة حول العالم :

« إنني ذاهب - كتب إلوار إلى «Gale» - (لقد ذهبْتُ) ، لأنه لم يُعد في استطاعتي أن أكتب » .

فكيف يمكن التغلب إذاً على هذا المعجز ؟ إنه يبدو أن الحل يقوم على مدحمة الشفافية نفسها ، وذلك بوضع حدٍّ لسلطانها :

أيّ مشهد جميل . . . يا له من مشهد جميل
هذا الذي يجب نبذه . إن كمال مرآه
قد يحيلني إلى أعمى⁽¹⁾

فلكي نستعيد الرؤية ، لا بدّ من أن نحاول الحصول على مرأى غير كامل ، فتميّز من جديد بين المرئي واللامرئي ونعيد أمهتنا إلى واقعها ، إلى وعيها للعالم ولنفسها . وهذا يعني أننا نعطي من جديد طلاء هذه المرايا التي كان يغيرها نظرننا بأكثر مما يجب . والطلاء يعني ستارة من السلبية أو قاعدة لليل لا يمكن انتهاكه . ففي ذواتنا ، وفي الآخرين ، وفي الأشياء ، سنحاول أن نكتشف الآن ما هو بيري وما هو مخفي ، وأن نكتشف العقبة التي لا يمكن اختراقها ؛ أن نكتشف الظل الذي يتراوح مع طوفان الضياء اللاإنساني .

فالسواد هو الذي يوقف الضياء ، وبالتالي فهو الذي ينحته . إنه يثبت في الأشكال ويربطه بجوهر الأشياء ويسمح له بأن يشكّل في المشهد . هذا الانعطاف أو ذاك وأن يكون ضياء هذا الشيء أو ذاك .

هكذا يعود النهار المحمّل بالسواد إلى السريان بين قطبي الرؤيا الشخصيين . وذلك دون أن نخفل أن هذين القطبين يجب أن يرسلنا الآن النور والظلمة على حدّ سواء :

(1) p. 88.

من شرفتي عني
سيولد أثنائي الأعر المكشوف
متكلماً بغير وضوح ، شكوكاً متكهناً
إنه يندق على الواقع
وأنا أنضع العالم في مرآة سوداء⁽¹⁾

إن صورة محجر العين « القلب الأسود لعيني »⁽²⁾ « أو صورة الجفن المنخفض ، هي صور الخصومة الحسية ، وهي بالتالي تفرض التكامل الضروري بين النهار والليل . فإذا كنا نود أن نرى العالم يتنوعه تضاريسه ، أعني إنسانيته ، وإذا كنا نود أن نفهم العالم بتطريزه للمعنى واللامعنى ، وإمكانية المقابلة التي يجب أن يغلفها العالم في داخله بلا انقطاع لكي يكون ويحد كينونه - هذه المقابلة بين المنفتح والمنغلق ، بين الماضي والمنطقي ، بين الكينونة واللاكينونة - فإنه يجب على « الأنا » أولاً أن تدخل السلبية في قلب هذا العالم ، وذلك عن طريق الحركة نفسها التي تضيء بها العالم .
فأن ترى إذاً ، ربما يعني ألا ترى . والإضاءة تعني الإظلام . . . الإخفاء . . .
التقلص ، كما أن النظر يعني إضماض العينين :

أروني الساء للحملة بالسحب
المكررة للعالم المدفون تحت أجفاني
أروني الساء في نجمة واحدة
فغير مبهر ، أرى الأرض بوضوح
والحجارة المظلمة ، والأعشاب الأشباح
والعاب النار والرماد
والتضاريس الجليظة للحدود الإنسانية⁽³⁾

فهذه الحدود تبقى بالنسبة إلي حدوداً إنسانية . وهذه العيون التي أغمضها ، إنما أنا الذي قررت أن أغمضها . وحتى هذه الساعة أبقي سيداً لتراجعي . وكل ما فعلته هو إدارة الظل المكتشف في داخلي نحو تنظيم أفضل للضياء . على أنه توجد في أنحاء العالم أشكال للظلمة التي لا أستطيع - في أي حال من الأحوال - أن أتقي انفجارها أو حتى أن أضبطها . فهي أقدارٌ كبرى يبدو أنها تنبثق فجأة من خارج هذه الحدود ، ويحطم هجومها التوازن الخصب للحلولية .

(1) p. 88.

(2) «Capitale de la douleur», p. 17.

(3) p. 170.

وهذه الانقطاعات أخطر بكثير من تلك التي وصفناها حتى الآن . فالأمر لا يتعلق هنا بخلل داخلي يؤثر في وظيفة هذه المحطة الخاصة أو تلك من محطات الدارة الشعرية ، وإنما بصدمة شاملة تشل البنية أو جهازها من الأعماق . والوارث - كشاعر متفائل أساساً - يجد نفسه من وقت إلى آخر غارقاً في نوبات خطيرة من اليأس . وربما كان ذلك لأن تفاؤله وحلمه ببعض السهولة الوجودية يجعله لا يُدخل في لعبهما وفي حساباتهما - بشكل كافٍ - الفعالية المحتملة لهذه القوى الكبرى المحطمة .

وهكذا ، حين تظهر هذه القوى الكبرى المحطمة ، يؤخذ الوارث على حين غرة ، ويتوجب عليه أن يصارع اللامتظر بدين عاريتين . ولكنه لا أجمل ولا أجلى من أن نراه يقاوم ويحاول أن يحافظ على حياته - التي يحافظ عليها دوماً في آخر الأمر - ضد الهجمات غير المتوقعة لما يأخذ بالنسبة إليه وجه الشر .

والهجوم للوارث بالنسبة إليه ، والأسهل رداً ، هو ذلك الهجوم الذي يتعرض له الوارث كل مساء في الساعة التي تغيب فيها الشمس . ففي هذه الساعة يذيب الظل في داخله - شيئاً فشيئاً - كل وجوه الواقع المألوفة . فالليل يربعه لأنه - في جوهره - انطفاء وانخفاء وجود : « موتٌ مُعْبَرٌ للألوان » ؛ « صمتٌ لا ينضب هذا الذي يَزِيْ الطيعة بعدم تسميته لها »⁽¹⁾ ، و« يحطم » التبادل الإنساني و« مرايا الشقاء »⁽²⁾ .

إن الليل - في الحقيقة - يلغي الضياء والضحك والكلام ، ويلغي معها كل إمكانيات الكينونة التي كانت في حوزتها .

وجود الليل يستدعي الوحدة . ولكنها وحدة مفروضة يعيشها الوارث وكأنها تخلق إلهيً عنه . وسقوط في اللاواقعي :

وفجأةً يملئي النور
ووحده الموت يبقى على ثمعة
إنني ظُل ، ولم أهدأرى⁽³⁾

وهكذا ، فإن الليل لا يرسم قفا النور وحسب ، وإنما يرسم - ويشكل - نشيطاً - نهايته وموته .

إن هبوط الليل هو العملية التي يترلق معها العدم إلى قلب الكينونة . فما الذي أستطيع أن أفعله إذاً أمام هذا الغزو ؟ أنام أولاً أنام ؟ فمن الجانبين ينتظرنني ألمٌ على حدٍّ

(1) p. 101.

(2) Ibid.

(3) « Le livre ouvert », p. 76.

سواء : فلما أن تكون هناك « حركات المسند الآلية »⁽¹⁾ ، والسهر الحزين حيال ضياء كاذب ، والانتظار في « ماوى بلا ألوان »⁽²⁾ ، وإما أن يكون هناك الغوص الذي لا خلاص منه في الرعب الأسود . فالنوم - بالنسبة لإلوار - محل شؤم مزدوج : إنه مشؤم لأنه محل احتجاز ؛ فأنا مضغوط في الليل من كل الجهات بأسوار ضخمة من العلم . وهو مشؤم لأنه محل سقوط ؛ ففي نومي أسقط في قعر المكان والزمان ، وأتعرض إلى نوع من الارتكاس المريع للحياة .

فبدلاً من أن أتلقى المدى خفةً وانطلاقاً ؛ بدلاً من أن أحيا الزمن انبثاقاً من عمق النسيان لحاضري متجدد فرح عابر ؛ أعيشها معكوسين كمؤدية نحو الماضي ؛ نحو الأسفل ، وكثوارٍ يشبه القاع ؛ ولكنه قاعٌ قاحل وجاف :

وهنا لي نصبي من الظلمات

فرقة مغلقة بلا قفل ولا أمل

وأعود بالزمن القهقري صوب أبشع أنواع الغياب

وكم من ليلة « أجدي » فجأة

دوماً ثقبة ، ولا أقب ، ولا نهار جميل

قلبة حزينة منهوشة هذه⁽³⁾ .

فالليل يعيدني مكانياً وزمانياً - إلى ما يشبه النواة المجردة للتجربة . ويعود منشأ هذه الكارثة إلى حقيقة أكثر تأسلاً تكمن في أن الليل يجعل مني « حزمة محطمة » ، ويجعل بيني وبين كل إمكانية للعلاقة والعطاء . ولعل الأمر الذي يصعب احتماله في هذا الليل - على وجه الخصوص - هو جهوته والصمم في نسيجه ؛ هو - باختصار - الحيادية في هذا النسيج . فما من شيء يمكن أن يهوج فيه ، وما من شيء يمكن أن يرسل من خلاله . ولئن كان الليل يثقل - منذ البداية - كل محاولة للإرسال والبث ، فإنه جديرٌ بأن يثقل الانعكاس . إنه وسطٌ غير موصلٍ بتاتاً ؛ وسطٌ لا يمكن أن تقوم فيه أية علاقة ، وبالتالي لا يمكن أن تنهض فيه أية كينونة .

والصورة الأكثر إيماءً لإلوار بصفة الليل العازلة المطاطة سلبياً ، هي صورة المياه

الراكدة والتي يحس المرء وهو فيها أنه ... يفرق :

لقد كنت أشبه ما أكون بزورقي يفرق في المياه المغلقة

وكليت ، لم أكن إلا عنصراً⁽⁴⁾ .

(1) p. 101.

(2) p. 220.

(3) p. 172.

(4) p. 19.

فالحليل « ميلة مرنة مفلقة على الدوام »⁽¹⁾ . إنه مادة غير إنسانية لا تنشئ أمامي إلا لكي أنزلق وسطها « كما تنزلق الإصبع في القفاز »⁽²⁾ . وحالاً تنفلق عليّ بلا مبالاة المغسولة من كل أثر . وحينذاك لا يعود في مقدوري انفعال بشئ أو أثر تركته أن يفصح عن حقيقة الانزلاق الذي وقعت فيه . فكانه لم يكن هناك انزلاق ، وكأنني لم أكن قط في هذه المياه ؛ كأنني - باختصار - لست موجوداً لأنه لا يمكنني أن أعبر عن وجودي إلا بوجود شخص ؛ أي شخص ، أو شيء ؛ أي شيء . فالحليل « كلاء كل الماء ، يشم علي كالجرح العاري »⁽³⁾ .

ولكنّ الوار يفلح أحياناً في البرء من هذا الجرح ومن هذا الرعب الليلي . ولهذا الغاية يستخدم طرقاً متنوعة وإن كانت متفاوتة النجاح . فهو يلجأ - على سبيل المثال - إلى الرقي ضد الظلام . ويتم ذلك إما بتحويل علامات الضياء الثلاثية حتى آخر حدودها المنظورة ، وإما بالحلم - ومن موقع الترقب أو الانتظار - في عودة الضياء . إنه يرقب « آخر ظهور السنونو وهي تضفر سلة لتحتجز فيها النور »⁽⁴⁾ . وهو يتملّس بإعجاب « كيف يتكور كل شيء في النار التي تنطفئ »⁽⁵⁾ ، أو يترصد في الظل الانطلاقة السجينة للنهار :

من الفجر المكتم صيحة واحدة تريد أن تنطلق
وتحت اللعاه شمس حوامة تسيل⁽⁶⁾

ومن الأصل إلى الفجر يتابع المجال الليلي وجوده دون أن تعيق كثافته البليدة ذكرى نور أو انتظار للنور . فإذا أردنا أن نحيا في هذا الليل نوجب علينا أن نحمل نارنا بأنفسنا . ويكون ذلك إما بفعل الخلق الشخصي الصافي ، كهذا الذي يقوم به الوار في قصيدته التي بعنوان « من أجل أن نحيا هنا » : « لقد صنعتُ ناراً لأن اللازورد - هجرني ... ناراً لأكون صديقها ... ناراً لتدخلني في ليل الشتاء »⁽⁷⁾ . وإما باللجوء - وحتى داخل الكمود الليلي - إلى التبادلية العاطفية بما تحمله من قدرة على الإضاعة . والوار يتضرّع إلى الحبيبة من أجل أن تنصب « جسراً من نظراتها »⁽⁸⁾ على « لياليه المعركة » حتى تمكنه من اجتياز سلبية هذه الليالي . أو هو يتضرّع إليها من أجل أن تمنحه الجوار

[1] p. 30.

[2] p. 28.

[3] «Capitale de la douleur», p. 26.

[4] p. 182.

[5] p. 42.

[6] «Capitale de la douleur», p. 102.

[7] p. 20.

[8] p. 366.

الجلديّ الملتهب المضيء . وهذا أنجع من سابقه لأن الظل يمكن أن يسارع إلى إيقاف النظر .

هكذا ينجح تبادل اللمسات ، والقاسم العاشق للدماء في إبطال اللعنة الليلية :

وحين حلّ الليل مكثنا بلا ظلّ
نصقل ذعب دما المشترك⁽¹⁾

ويقود هذا الذهب الذي يصفله « الطرفان » إلى السعادة البقضيّ للبريق . وبذلك يتحول إلى شمسٍ لظلمتنا : « فملء حيلته عينا في دفئك العالم . . . ونجمٌ جديدٌ للحب ينهض من كل مكان . انتهى ، لم يعد هناك أي دليلٍ على وجود الليل »⁽²⁾ . ومع ذلك ، فإن إوار - وهو كل هذه الصور السابقة - يمثل الليل أكثر مما يرفضه . وسواء تعوّد من الليل أو قلّصه أو أبعد ، فإن الليل لا يعلم أن يبقى في أفق النور إمكانيةً دائمةً لانطفاء النور . ولكي تنعدم الأدلة حقاً على وجود الليل ، فإنه يتوجب على الليل نفسه أن يقدم الأدلة على إمكانية تحوله إلى نهار . ويبدو أن هذا الأمر مستحيل . فالوار يعيش الليل كتنقيضٍ لجوهري للنور .

يبد أن هذه الاستحالة ليست قائمة ، إذ إنه يمكن للظل أن ينيرنا . فهو كمجالٍ يحوي فيه الوعي ، يمكن أن يعاش كوسطٍ وكفرصةٍ لتفتحٍ جديدٍ للوعي . ومن أجل هذا فإنه يكفي أن نحلم وسط الظل .

ونحن نعرف الأهمية التي تمنحها السريالية للحلم . فالحلم ينبع الوحدة النفسانية والكونية ، ويؤرّث التطابقات ، والخزّان المفتوح للكائن . ويشهد إوار للحلم بإمكانيته الرائعة في المغامرة .

ولكنه ما من عالمٍ أقلّ إيماءً بالفرية من هذا العالم الجديد . فالحلم إوار تنتظم بنفس الطريقة التي ينتظم بها علله الحسي . غير أنها تدفع ببعض اتجاهات هذا العالم إلى آخر حدود القوضى أو الهذيان .

وليس صدفةً - على سبيل المثال - أن ينمو الحلم هنا دائماً تحت نظرة . فالحلم يرتبط بالظهور ، وأحياناً بالمرسح . إنه في جوهري مرئيٍّ ومنير .

كما أنه ليس صدفةً أبداً أن تكون الإنارة في الحلم مرتبطة بمزايا عجيبة كالانفتاح والمسامية النشيطة والاتصال المتبادل . وهذا ما يتجلّى في النشوة الموصوفة ، أو بالأحرى

(1) p. 423.

(2) «Capitale de la douleur», p. 141.

في هذه النشوة التي تخلفها الآيات التالية :

أبوابٌ تفتح . . . نوافذٌ تنكشف

ونارٌ صامئةٌ تلتهب وتبهمني

يتقضي الأمر والتقي

بمخلوقات لم أكن لولدها⁽¹⁾

افتتاحُ أبواب . . انكشافُ نوافذ . . انبهارُ نارٍ جليدة . ونحن نعرف مسبقاً هذه لأعراض العذيدة لمجيء الحدث . ولكنَّ الجليد هنا هو هذا الإحساس بالقسرية ؛ هذا النور الخاص بالأحلام التي تفرض نفسها على الرغم من صاحبها⁽²⁾ مع احتفاظ صاحبها بسعادته المدهشة . ففي الحلم أحياناً سلسلة من الحركات الحاسمة التي ترعش أكثر الأشياء أصالة في النفس .

« ولكنه يبدو أن هذا الجسم يتقرر بعيداً بي ، فأنا أتقبله كما لو أنه قد نزل علي ، أتقبله كما أتقبل المخلوقات التي حملها لي الفضاء وما من رغبة لي فيها ؛ أتقبله كما أتقبل الملحظات التي لا عهد لأحد بها ، ولا سبب لها ولا وثق ؛ هذه اللحظات التي يمنحها لي الزمن البريء »⁽³⁾ .

إنها عوالم الخارج والكل والانفتاح السحري للكل على نفسه وعلي . وكل هذه تدفعني إلى أن أوجد فيها بعيداً عن نفسي .

ولكنَّ ، أليس هذا هو الاستلاب الخصب الذي لم يتوقف إلوار عن البحث عنه أبداً ؟

إن الشكل الأساسي الذي يربط عند إلوار بين الحدث واللقاء ، يرتسم هنا في ظل شروط من الصفاء الخاص . وذلك لأنه - لا في داخل الأنا الذي يحلم والذي فقد كل عقلانيته وتنازل حتى عن هويته أو على الأقل عن مسؤوليته تجاه حالته الوجودية ، ولا في موضوعات الحلم التي تنتقل في فضاء حرٍّ من المصادفات - لا شيء يمكن أن يحدث ويحدد الكثافة الخصبة للعلاقة . وعليه فإنه يمكن لأي شيء أن يرتبط بوضوح مع أي شيء جاعلاً العيشة الحلمية مأوى رائعاً للمعاني .

هكذا يتمثل إلوار الحلم نوعاً من القمر الداخلي ؛ فضاء أكثر ليونة ، أكثر نشاطاً حيث الأشياء تولد وتختفي وتتزاوج ؛ ويتحقق الواحد منها من خلال الآخر على الحن

(1) p. 121.

(2) p. 219.

(3) p. 219.

السعادة الطبيعي .

ولكنّ فضاء التملّط والبراءة هذا ، يرتبط - وهنا يكمن التناقض المدوّخ للحلم - بفضاء من السلبية والحلكة انبثق ضده وانبثق منه . فإذا كان الحلم يحيا في الليل ، فإنه - أكثر من ذلك - ربما كان يحيا من الليل .

إن ما يجعل من الحلم منطقة للحلم هو خطر هذا الظل الذي يحيطه ويحدّه سلباً . ويسمح - احتمالاً - لبعض الوجوه السوداء بالانزلاق إلى داخله . خبثاً مثلاً هذه التهويمات المقلقة في «المهرم الإنساني» . فالحلم يضطلع بالسلبية ؛ إنه يعطي صوتاً أو شكلاً للجماذ ، وللصامت أساساً ، واللامسمى . إنه « يداعب أفق الليل » ، ويبحث عن قلب حالِكٍ يغطيه الفجر بجسد⁽¹⁾ . ولكنه بتغطيته له إنما يحول بيننا وبين معرفته .

وهذا الضياء الذي « لا تبده الشمس »⁽²⁾ يفلح الحلم - وهو جانوس Janus⁽³⁾ ذو الوجهين - في إدخاله ضمن المجال النهاري .

فإذا كان الحلم نهاراً يولد من الليل ، وإذا كان في حاجة إلى الليل من أجل أن يكون ، فإنه يشكل دعامة وأساساً ونوعاً من الامتحان السلمي للنهار الحقيقي . فالنهار الحقيقي يضيء على أرضية من الحلم مثلاً يشعّ النهار ويشجب بكل منطقهِ الخاص النظامَ الخارجي للرؤية . ولكننا نعرف أن هذا النفي يمنح العين - في النهاية - إنسانيةً وصعفاً تماماً كما يفعل القصدير حين تثبته على المرايا . ولكنّ هذا الرفض عند الوار - كما هو الأمر عند « نرقال » من قبله وعند « دينوس » و « بروتون » من أبنائه جيلاً - تصاحبه سيولةٌ حقيقيةٌ للحلم على الحياة الواقعية .

فممّا نحلم به إلى ما نراه ، ومما نحلم به إلى ما لا نحلم به ، سيكون هنا وفي نفس الوقت تنافرٌ وتواصلٌ ، شرحٌ وتغذية . وليس في هذا - إذا شئت - خروجٌ عن صورة التبادلية شرط أن ندخل في قلب هذه الصورة فعالية نوع من الحدّ الوجودي حيث

(1) «Capitale de la douleur», p. 131.

(2) Ibid.

(3) Janus من أقدم آله روما . كان في البداية إله الألة ، ثم تحول إلى إله التحول والعبور وإسب الانتقال من ماضٍ إلى مستقبل ؛ من حالة إلى أخرى ؛ من رؤية إلى رؤية ؛ من كون إلى آخر . . . إنه إله الأبواب . فلقد كان الشهر الأول من العام خصصاً له ، كما كان اليوم الأول من الشهر خصصاً له . ومن شأنه أن يتدخل في بداية كل مشروع وأن يوجه كل ولادة . وأما وجهه للزوج فإنه يعني أنه يحرس للدخول والمخرج ، وأن يرى الداخل والمخرج ، واليمين والشمال ، والأمام والخلف ، والأعلى والأسفل ، والذي لك والذي عليك ؛ إنه مثال البقعة المظلمة وصورة المهمة التي لا تعود لها . (المترجم) .

ينتهي كل طرف من طرفي العلاقة المتناقضين الآخر ، وينقلب في الآخر كما لو كانا حالتين مسودة الصورة الفوتوغرافية الواحدة .

هكذا يتبدى الحلم عند الوار في كل تعقيد الحصب . فهو في نفس الوقت يتقلنا من الليل بما يبعث في الليل من آفاق جديدة للوعي ، ويضطلع بمهمة نفي هذا الوعي والحلم يغذي النهار بنفيه له في ذاته . ولكنه النفي الذي يخلق التوازن ، فهو حرية ومورد ليس له من نضوب .

وخلاصة القول أن الحلم يصنفي في ذاته كل كوابيس الظلام ، ويتحول بها إلى الوضوح . ولكنه الوضوح الذي يركز فيه الحلم هذا الإجماع بالعقب والانسحاب والذكرى الشاحبة للنفي ، والتي ربما كونت في مجملها السر الضروري للنور ، وشيثاً يشبه قلب النور الفعال .

وسوف نطالعنا في مجموعته التي بعنوان «La Rose publique» قصيدة تثير الإعجاب . وتصف هذه القصيدة - ضمن سجل ابتهالات الحب - كيف يتحول في بطنه وعن طريق الحلم عالم الظلمات إلى عالم النهار . فـ « أحل الحبيبات » تبدو وقد وهبت « يديها الممدودتين اللتين جاءتا بها من بعيد » من آخر عالم أحلامها . وأول ما يبدو أن هذا العالم مربع ، ولكن الحبيبة تحتازه بنوع من التزحلق الاستيهامي « عبر سلم من الارتعاشات ووثب القمر . إنها تأتي عبر اختناقات الغاية ، والعواصف المقيلة ، والحدود السامة ، والليالي المرة ، والياه الصفراء القاحلة وعبر صدى معنوي وأسوار من الأرق » .

ولكن صعود الحلم في جسدها يقتلنا شيئاً فشيئاً من الكابوس ، ونقترب من النجاة حين نتصور رأس « الحبيبة الطفلة المرتعدة » الحبيبة التي يدل إليها صدغها حيث الأصابع والقبيلات تتكئ على القلب العلوي . وعلى هذين الصديقين ، كما على الشعر بعد حين ، فإن أحلك لحظات حياتنا تنقلب إلى أمل . فالليل يتحول إلى صفاء ولسان وانفتاح ومستقبل . وتبقى ولادة هذا المستقبل رغم كل شيء مرتبطة بلغز آخر يتمثل في العبور والتحليق الخفيف لظل صباحي :

فالمسات على جيبتها تخرج كل الأسرار إلى النهار

ومن شعرها

من الفستان الزرر بنعاسها

تنطلق الذكريات

محلفة نحو الغد ؛ هذه النافذة العارية .

إن ظلّاً صغيراً يعبرني
إنه ظلّ صباحي⁽¹⁾ .

ولكن ما العمل حين لا يستيري هذا الظل مباشرة ، أو يستير قدرتي على الحلم والروية ، وإنما يقنّع فجأة هذه المنطقة أو تلك من العالم ؛ أعني أنه يقنّع الـ « أنت » - على سبيل المثال - أو الناس الآخرين ، وكلها مناطق يرتبط وجودي بها بشكل لا انفصام له ؟ فالنازية .. الحرب .. الاحتلال .. وموت الحبيبة «Nusch» ، كل ذلك يُغرق الوار في سلباتٍ مطلقة متتالية ، لا يمكنه إزائها - هذه المرة - أن يجد أي ملاذ . وكل ما يستطيع أن يفعله الشعر حينذاك - كما يتضح في القصيدة الشهيرة التي بعنوان « نقد الشعر »⁽²⁾ - هو أن يلحظ علم صلاحية البنى التي قام عليها نشاطه ، واقترب سقوط هذه البنى .

إن كل ما يستطيع الشعر أن يفعله هو أن يصف كيف تنقلب المفاهيم وتنمكس ميكانيكية الأشياء ويبدو كل فرح أرضي ضائعاً منحرفاً بشكلٍ مأساوي .

ونحن نتذكر - على سبيل المثال - التحرير الدقيق الخفيف - كقيمةٍ للتحليق كانت تمتلكها موضوعات كالسيف والرمح والمصفور ، ولكننا نجد الآن أن هذه الموضوعات سجيئة . وهنا تكمن السخرية إذ إنها الآن سجيئة الشبكة التي شغلنا لها سابقاً بصفات الربط الإيجابي :

كمصفور واقفٍ في درعٍ شبكيّة
والرأس للريح .. والفقص مظلم
كالسيف المجرد وسط الشباك⁽³⁾

هكذا نحس الكينونة بدءاً من الآن أنها أسيرة . فهي ضحية النعومة - التي كانت تتسم بالإيجابية - للعالم النبائي :

الحشايش الناعمة تشلّ خفق السنونو

وغالباً ما تتعاطف فاجعة الشلل هذه بإحساسٍ مزدوجٍ بالانغلاق والشلل « الرصاص ... الشمع ... الماضي ... الزيت الكسول لأفعالك القديمة »⁽⁴⁾ .

وبدلاً من أن تفتح حواجز الأشياء نراها تزداد سماكة ، ونرى الأشياء التي كانت

(1) p. 152.

(2) «Critique de la poésie», p. 319.

(3) p. 361.

(4) p. 188.

وضاءة حتى أعماقها كيف أصبحت عاتمة مغلفة بالضباب . فكل يؤر الكينونة - نيراناً كانت أو دماء - تنطفئ شيئاً فشيئاً تحت الهجوم الرتيب للم سماوي :

إن ثقل الجدران يوحد كل الأبواب
إن ثقل الأشجار يزيد من كثافة الغابة
ويرتقي على المطر باتجاه السهله العمودية
أحرّ شيئاً بدم مسود⁽¹⁾

وفي موازاة كابوس المطر ، فإن القرف من الدخان والضباب ، وإن الغثيان الناجم عن الرمال الطاغية : « رمال الماطول الناعمة »⁽²⁾ ، « قوارير معبأة بالرمال وفارغة »⁽³⁾ . . . كل ذلك ينذر بإغلاق الأمداد الطليقة الحية ، والتي كان يمكن أن تسمح - في داخل التضاريس والشفافيات والتخريمات والشبكات - بأن تضع العالم موضع العلاقة بعضه مع بعض وموضع التنفس الداخلي .

فالفضاء يتغلّق ، والهالة تحبّو ، ويصبح الصفاء وحلاً أغرق فيه . وعلى وجه الخصوص فإن العالم ينحسر بنيتة ؛ شكله الحيوي ، ولا يعود في مقدوره أن يحمي حتى خطوطه الحساسة :

لقد اجتاز المطر كل دروب الدم
وعما الأثر الذي كان يقود الأحياء⁽⁴⁾ .

فالأشياء . . الممالك . . العصور . . كل شيء فيها يتحلّ في كل شيء ، ويتآمر على كل شيء . وبدلاً من أن تدفع الأشياء بعضها من أجل أن تكون ، فإن « العاصف والأسماك تختلط مع بعضها في الوحل »⁽⁵⁾ . ولا تعود الدموع بحدّ ذاتها أكثر من « مرابا موحلة » في « هذا البلد الأزلي الذي تختلط فيه بلدان المستقبل » . ويضيق المعنى في « صمّت أسود يتناقض فيه كل شيء مع كل شيء »⁽⁶⁾ . إنه عالم « الرمال الرخوة »⁽⁷⁾ ؛ عالم الرتبة المتصاعدة . وهو السجن الكبير الثابت الذي يحتوي على كل ما هبّ ودبّ . فهل من علاج لهذا الشقاء ؟

إن المخرج الوحيد يمكن أن يكون في اكتشاف سلسلة جديدة من العلاقات

(1) « Poésie ininterrompue », p. 13.

(2) p. 220.

(3) p. 245.

(4) p. 248.

(5) p. 248.

(6) p. 312.

(7) p. 270.

ولكن غياب الـ « أنت » ، وضلال الأشكال ، وانغلاق الأمداء ، وباختصار ، فإن الإلقاء المزدوج للأقطاب والفواصل يحول دون تحقيق مثل هذه الروابط . ونحن نعرف أن الوار غير قادر بمفرده على شيء . فالمصيبة التي تحمل به تجربته على لزوم وحدته فتتزع منه كل إمكانية شخصية لتجاوزها . ولا يبقى - فيما يبدو - لـ « الأنا » المحصورة وسط الكارثة إلا التحلي بالصبر وانتظار أن تستأنف الكينونة - في يوم ما - حركتها . وهذا الأمر لا يمكن أن يتم إلا بفضل مجموعة من المصادفات والبنعم الخارجية . وهذا ما يتحقق فعلاً في نهاية الأمر . فالحرب تتوقف ، والبشر يلتقون من جديد ، وفجأة تظهر «Nusch» لتعوض «دومينيك» : « لقد أتيت فانبعثت الحياة في النار ؛ أتيت فانبعثت الوحشة »⁽¹⁾ . ودفعاً واحدة يسترد العالم تنبئه . ومن جديد « تنساب » الأحلام من الرقاد ، ويعدّ « الليل الضحي بـ » نظراتٍ واثقة ؛ نظراتٍ تضيء الأشياء . وتكف الغابة عن أن تحتنق « مانحة الأشجار أمناً » ، كما تكف جذران المنازل عن التضييق علينا ، وإنما تضع كلاً منا في صلة مع الآخر . فللجدران « جلدٌ مشترك » ، ولا تكف عن أن « تتقاطع الدروب »⁽²⁾ . ولما كان من دواعي الظلم وعدم الدقة أن نعيد الفضل في هذا البعث إلى الحظ الآتي من الحفرج . فالوار - وهو حبيس أسوأ أنواع العجز لا يتوقف عن التحرك أو محاولة التحرك . وهو في قلب أوسع الصحارى يواصل الخروج من ذاته والبحث عن الآخرين وإظهار الرغبة في اللقاء و« الحلم باللقاء المطلق : الثورة » . هكذا يكتب الوار قصائده في الأخوة والمقاومة ، وهو الذي سيعثر فيما بعد على « دومينيك » ، ويحقق قلبه لحبها . وكل هذا يأتي في أعقاب قصيدته التي بعنوان « درس في الأخلاق » ؛ هذه القصيدة التي تشكل عظة حقيقية لدور الطاقة الإنسانية بالمقابلة مع نداء اليأس .

وحق في انقطاعه عن الكينونة ، وحرمانه - ظاهرياً على الأقل - من أية إمكانية في أن يُعيد بمفرده حركة الحياة والذهاب لهذه الكينونة ؛ فإن الوار يستطيع في الحقيقة أن يحتفظ بالأمل الفعال ؛ أعني الإرادة في استعادة هذه الكينونة في يومٍ غير بعيد .

ولكننا يجب أن نتنبه إلى أن هذا الأمل ليس كما كان سابقاً انتظاراً أو خيادية ، وإنما هو استشراق حيّ وتحقيق مسبق للموضوع المأمول . فالأمل يعني استعادة حيوية الكينونة ، ولكن على شكلٍ تصوري ذهني . إنه يعني استعادتها على النمط الذي توجد عليه ضمن بُعد زمني غير مكتمل ؛ بُعد خارج نطاق حوزتنا الحالية ، ولكنه حيّ فيها إلى ما لا نهاية . وهذا هو البعد المستقبلي الذي لم يكن الوار في حاجة إليه حتى الآن .

(1) p. 425.

(2) ibid.

ولقد وجدنا أن العالم الألواربي يحيا عادة كل يوم ليومه . إنه عالم يتحقق بصيغة الحاضر الراهن المضيء . فمن شيء موقظ إلى آخر موقظ على التوالي ، تمتد اللحظة نفسها في هذا العالم وتنتشر . ولكن عندما تنقطع الاتصالات الإنسانية والاجتماعية ، لا يعود بإمكان الزمن الألواربي أن يكون الحاضر المتجدد والذي يبدو وكأنه يتفلى من ولادته الذاتية إلى ما لا نهاية .

ومن أجل أن يسري المعنى من جديد في هياكل هذا الجسد الضخم المحطم المنحل الجامد ، أعني علنا ، فإنه يجب أن ندخل بعداً زمنياً آخر يأتي بشكل ما من الخارج ، من المستقبل ، من أهل التسامي الحير . إنه المعنى الذي ينبثق على الدوام منا نحن ، فتحن الذين نبده بتلشين اندفاعاته من جديد . فعملية نقل الزمن - بالمعنى الذي تؤديه عملية نقل الدم - تعني الأمل . وستكون النتيجة صاعقة إلى الحد الذي لا يكفي معه المستقبل بإحياء الحاضر ، ولكنه يجلبه بحيوية إليه فيمتزج به ويصبح بحد ذاته حاضراً :

ما من شيء تقوّض . كل شيء نجا . هذا ما نريد

نحن في المستقبل . . نحن الوعد

وهذا هو الغد الذي يتّسم اليوم على الأرض⁽¹⁾

إنها مفارقة « الغد » الذي أردناه فكان وعلمنا الحاضر به تحريضاً على حدوث حاضر للآن .

وفي عجل القول ، فإنه يكفي أن نعيد أنفسنا بالمستقبل كي يصبح هذا المستقبل - في اللحظة نفسها - حاضراً .

وعلى شاكلة الحلم الذي كان يتقلنا من الليل في قلب الليل ، فإن الأمل يسمح لنا بتحويل العزلة إلى نقيضها . فهل يكون ثمن ذلك ما تكهن به « ألبير بيغان »⁽²⁾ من قفزة في المجهول أو رهان على عالم الغيب ؟ هل يكون الثمن وجوداً بالحاضر ؟ ربما ، ولكن ، أفلا ينتمي الأمل كما ينتمي الحلم - وقبل كل شيء - إلى عالمنا ! ثم ألا يعني إصرارنا على تغذية الـ « هنا » وفي جوانبها الأكثر انتمية إلى الأرض - أن نؤكد مع الوار :

وأما أنا فإنني أفضل أن أتفلى

من أمل بتوقد لا يموت⁽³⁾ .

(1) p. 401.

(2) « Poésie de la présence », p. 334.

(3) p. 234.

الفصل الثالث

نقد المنهج الموضوعي

بين « الموضوعية » و« التحليل النفسي »

تردّت في ما تقدم بعض المصطلحات التي لا تدع مجالاً للشك في صلة القرى بين المنهج الموضوعي ومنهج التحليل النفسي .

ومن هذه المصطلحات « وساوس Obsessions » - « هذيان délire » - « حلم réve » - « رغبة désir » - « طباق الوعي étages de la conscience » - « المعنى الظاهري والمعنى الخفي Le sens manifeste et le sens latent » .

والأمر لا يتوقف عند استخدام مصطلحات التحليل النفسي . فنأخذنا « ريشار » على وعي عميق بعلاقة منهجه بمنهج التحليل النفسي . ولقد وجدناه سابقاً - في كتابه عن « بروس » - يعلن بكل صراحة ووضوح :

« أن النقد الموضوعي الذي يكشف هنا عن معنى الرغبة ، إنما يستجوب علاقته القوية بالتحليل النفسي وعلم الدلالة »⁽¹⁾ .

ولكن « ريشار » لا يقتحم باب التنظير لهذه العلاقة إلا بدءاً من محاضراته النظرية التي حدّد فيها منهجه من داخله . في نفس الوقت الذي حدّد من خارجه : أعني من خلال علاقته بالمنهج الأخرى كعلم الدلالة « La sémiologie » وعلم التحليل النفسي . La psychanalyse . وأهم ما في الأمر أن المعنى الحقيقي الذي يسمى المنهج الموضوعي إلى استكشافه في العمل الإبداعي ، لا يوجد في طباق المعنى الظاهري ولا في طباق المعنى الخفي ، ولكنه يوجد في ما بين الطابقتين . إن المعنى الحقيقي يختبئ بين الضياء لرتبي والضياء المحجوب . وهذا يعني أساساً أن النقد الموضوعي لا يعمل على مستوى «وعي ، ولا على مستوى اللاوعي ، وإنما على مستوى ما قبل الوعي Le préconscient»⁽²⁾ .

(1) ص 50 هنا .

(2) يوجد نظام ما قبل الوعي بين نظام اللاوعي ونظام الوعي . وهو يتصل من الأول بالرقابة التي تنفذ طريق ما

وهنا نصل إلى لبّ المسألة فما هي خيوط الوصل وخطوط الفصل بين المنهج الموضوعي ومنهج التحليل النفسي ؟

قبل كل شيء ، تبقى هذه القضية مفتوحة للبحث بتعدد المستويات التي يمكن طرحها عليها . و« ريشار » يتناول هذه القضية على مستوى العلاقة بين « الموضوع Le thème » و« الهوام Le fantasmе »⁽¹⁾ .

قبل الوعي والوعي في وجه للمصابين اللاواعية . ويفصل عن الثاني في أنه يتحكم بطرق الوصول إليه . ويخضع « فرويد » لطريق العبور ما قبل الوعي إلى الوعي لرقابة ثانية . وهذه الرقابة تختلف عن الأولى التي يخضع لها طريق العبور من اللاوعي إلى ما قبل الوعي والوعي . إن الرقابة الثانية لا تتمثل حل اصطفاة الأشكال التي تمرر عن طريقها ولكنها تساهم في تغيير هذه الأشكال . فوظيفتها تكمن في أنها تحول دون وصول المضمون المثقلة إلى الوعي . ويتميز نظام ما قبل الوعي عن نظام اللاوعي في أمرين : الأول وهو شكل الطاقة ، حيث هو معيّن في نظام ما قبل الوعي وحرّ في نظام اللاوعي .

والثاني وهو أن العملية التي تجري في نظام ما قبل الوعي هي العملية الثانوية ، بينما هي العملية الأولية في نظام اللاوعي . ولكن هذا التمييز ليس صلباً كما يدّعي « فرويد » إلى غير آخر يقوم على أساس أن التصورات ما قبل الواحية ترتبط باللغة ، بصور الكلمات . ويغطي مفهوم ما قبل الوعي الذكريات المستترة والتي يمكن استشارتها . وبشكل عام فإن هذا المفهوم يشير إلى ما هو حاضر ضمناً في النشاط الذهني دون أن يكون ذلك موضوع وعي . وإذا كانت المصابين التي توجد في مرحلة ما قبل الوعي تبني نوعاً من التصفية والانتكاش . وتتمحور تمحولا كشفها فإن للمصابين التي توجد في مرحلة اللاوعي تبني الكثير من المقاومة . ولكن التصفية يستند إلى المقاومة التي يبنيها على التحليل النفسي أن يلمّن من حثتها وأن يتغلب عليها بالتدريج . انظر :

«Vocabulaire de la psychanalyse», éd. P.U.F., Paris, 6ème édition, 1978, p.p.321-322

صدرت ترجمته تحت عنوان « معجم مصطلحات التحليل النفسي » عن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر

— «L'interprétation des rêves», «S. Freud», éd. P.U.F., Paris, p.p. 517... 528.

— «Introduction à la psychanalyse», «S. Freud», éd. P.U.F., Paris, 1975, 255-267.

(1) الهوام سيناريو خيالي يكون فيه للتخيل حاضراً . ويرسم هذا السيناريو - عن طريق العمليات الدفاعية - صورة مشوهة لتحقيق رغبة لا واعية . ويأخذ الهوام أشكالاً مختلفة منها الهوام الراعي ، وهوام أحلام اليقظة ، والهوام اللاواعي الذي يكتشف فيه التحليل بنية ضمنية لحتوى ظاهري . ومن أنواع الهوام أيضاً الهوام البدني .

إن مفردات « الهوام » و« الهوامي » لا تعلم أن تثير في أذهاننا التقابل بين الحيايل والواقع أو الحيايل والإدراك . وفي ضوء ذلك يمكن لمحدد الهوام كتّاب وهمي لا يستطيع الصدود في وجه الفهم السليم للواقع . وهذا ما تؤكد بعض النصوص التي يتقابل فيها « فرويد » بين العالم الداخلي الذي يميل إلى إدراكه الرغبة بالوهم ، والعالم الخارجي الذي يفرض تدريجاً حل للزاد مبدأ الواقع . ولقد تركزت جهود « فرويد » وكل مدرسة التحليل النفسي على البحث عن الفعالية والثبات والحساسية المنظمة نسبياً للحياة الهوامية عند المريض . ولكن ، « فرويد » من اكتشاف بعض الصيغ النمطية للسيناريوهات الهوامية . ومن هذه الصيغ النمطية « الحكاية العائلية » « roman familial » التي تفصح عما يقوم به المريض من تحويل خيالي لروابط القرى مع أبويه ، كأن يتخيل نفسه مثلاً ولداً غير شرعي ، أو ولداً لأب تزي ، أو أن أمه قامت بختلافات سرية . ولقد يكون المريض على اعتقاد بأنه ولد شرعي لأبويه ، ولكنه لا يرى في إنتمائه ذلك ... الخ . وما من شك في أن الحكاية العائلية ترتبط بالحالة الأدبية والتصورات الطفولية للعملية الجنسية .

ويلاحظ « ريشار » أن جوانب الشبه بين المنهجين كبيرة ، وأهمها : « أن القراءة في كليهما تنطوي على مهمة إحضار المعنى إلى النص أو ما يمكن تسميته بتضخيم المعنى ، فكلا القارئين مضخمٌ للمعنى وذلك على عكس القراءة الفيلولوجية التقليدية التي كانت تهتم بتقليصه »⁽¹⁾ .

ولكن « ريشار » يعترف بأنه لا يمكن التقليل من أهمية الفروق بين المنهجين :

- ففي حين يقوم التحليل النفسي على طموح تفسيري «Explicative» للعمل الأدبي وذلك من خلال سعيه إلى اكتشاف البنية القاعدية المتمثلة في العقدة النفسية ، يقوم التحليل الموضوعي على طموح متواضع هو وصف العمل الأدبي وفهمه دون ادعاء بإمكانية تفسيره .

- وفي حين يدخل الناقد إلى ميدان التحليل النفسي مزوداً بعلمٍ كاملاً من المفاهيم والأدوات التأويلية والنظرية ، يدخل الناقد إلى ميدان القراءة الموضوعية خالي الوفاض .

- والقراءة الموضوعية تنطلق من تقابلٍ أساسي في تعاملها مع النص ، وهو التقابل بين المعنى الواضح والمعنى الضمني . فاما المعنى الواضح فهو ما يقدمه النص بشكل مباشر ، وأما المعنى الضمني فهو صدىٌ للمعنى الأول ؛ إنه أفقه وهامشه على حدّ تعبير علم الظواهر . وبين مستويي الواضح والضمني لا يوجد انقطاع . وهذا الشعور بعدم وجود الانقطاع هو العامل المحرك للنشوة الموضوعية . فالتزحلق من المباشر إلى

« ومن الصيغ النمطية للهوام « الحرام البدني » الذي يتجلب في الحياة داخل الرجم ، والمشاهد البدنية ، والحصى والتفريز .

والهوام البدني مجموعة من البنى النمطية التي يجد فيها التحليل تنظيماً للحياة الهرمية مهياً لاختلافت تجارب أصحابها . وخسر « فرويد » كونه هذه الهوامات . أي وجودها عند كل إنسان - بأنها موروثٌ إنساني . فخصي الأب للابن على سبيل المثال يمكن أن يكون قد تم حقيقة في الماضي السحيق للإنسانية ، وذلك للحيلولة دون منافسة الابن لأبيه على نساء القبيلة . وفي رأي « فرويد » فإنه يمكن لكل أنواع الهوامات التي ترد عبر التحليل النفسي أن تكون حقائق وجدت في الأرونة البدنية للعائلة الإنسانية . وعندما يمتثل الطفل هوامات معينة ، فإنه يصدّ - بمساعدة الحقيقة ما قبل التاريخية - لغزات تتعلق بالحقيقة الفردية . ومعنى آخر ، فإن ما كان يُعدّ حقيقة واقعية في لزمنة ما قبل التاريخ يمكن أن يصبح حقيقة نفسية عند الفرد .

«Vocabulaire de la psychanalyse», ibid, p.p. 152..159 .

«L'interprétation des rêves», ibid, p.p. 418... 423.

«Etudes sur l'hystérie», «S. Freud et J. Breuera», éd. P.U.F. Paris, 4ème éd., 1973.

(1) للمقدمة النظرية .

الضمني ؛ من المقول إلى اللامقول هو ترحلٌ بلا فجوات وذلك خلافاً لما يحدث في المنهج النفسي الذي يفصل فيه حاجز « الكبت » « Le refoulement »⁽¹⁾ بين المستويين .
وفضلاً عن أن المعنى في القراءة النفسية يجد نفسه منقطعاً ، إنه يجد نفسه مقلوباً «inverse» ومقلوباً (2) «deplacé» ومكتثفاً «condensé»⁽³⁾

(1) الكبت بمعناه الخاص عملية يحاول المرء بواسطتها أن يدفع إلى لا وعيه أو أن يدفع في لا وعيه تصورات (سواء كانت أفكاراً أو صوراً أو ذكريات) مرتبطة بدافع غريزي . ويقع الكبت في الحالات التي يمكن لإشباع الدافع الغريزي أن يسيء لمصطلبات أخرى . ويظهر الكبت بشكل واضح في الحبس ، ولكنه يلعب دوراً هاماً في الأمراض النفسية الأخرى كما يلعب دوراً هاماً في الحياة النفسية غير المرضية . ونستطيع أن نعد الكبت عملية نفسية كونية باعتباره أساساً لتكون اللاوعي كمدان منفصل عن بقية جوانب الحياة النفسية . هذا عن الكبت بمعناه الخاص ، وأما عن الكبت بمعناه العام ، فإن « فرويد » يستخدم كلمة « الكبت » بما يفرقها كثيراً من مفهوم الدفاع «défense» . فعملية الكبت تبدو حل الأقل بمعناها الأول كمرحلة من مراحل العمليات الدفاعية للمفكرة . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن « فرويد » يستخدم مفهوم الكبت كشكل عظمي لمصطلحات دفاعية أخرى . فلتن كان مفهوم الدفاع يدل بشكل عام على كافة التفتيات التي يستخدمها « الأنا » في صراعاته ، إن مصطلح الكبت خاص بوحدة من طرق الدفاع وحسب . ويميز « فرويد » بين ثلاث مراحل من الكبت : - في المرحلة الأولى يظهر الكبت البدني «originaire» . وهو لا ينصب على الدافع الغريزي بل على ما حل دلالته وعمله «ses représentants» الذين لا يصلون إلى الوعي والذي يثبت الدافع عندهم وبهذا تكون أول توبة لا واعية تعمل كقطب جذب للعناصر التي ينبغي كبتها .

- وأما المرحلة الثانية في مرحلة « الكبت بعد القمع » Le refoulement après coup فهي عملية مزعومة تجمع بين هذا الجذب والدفع الذي يأتي من مؤسسة عليا .

- وأما المرحلة الثالثة فهي مرحلة « عودة المكبوت » حل شكل امراض مرضية أو إحلام أو أعمال غير ناجحة .
وأخيراً فإن الكبت لا يقع على الدافع الغريزي لأن الدافع حضوري وقلت من التصنيف إلى وعي ولا وعي ، كما لا يقع على الشعور «affect» الذي يمكن أن يخضع لتحويلات ذات علاقة بالكبت ولكنه يمكن أن يصبح لا واعياً ، وإما يقع الكبت على ما يمثل الدافع الغريزي من صور أو أفكار . فنظر :

«Vocabulaire de la psychanalyse», ibid, p.p. 392...398.

«L'interprétation des rêves», ibid p.p. 300-317.

«Le rêve et son interprétation», «S. Freud», Gallimard, coll. idées, Paris, 1977, p.p. 84...90.

«Introduction à la psychanalyse», ibid, p.p. 121...133, p.p. 268...282.

(2) إن النقل يعني أن الحفنة أو التركيز الذي يجعله تصور ما يمكن أن يتفصل عن هذا التصور ليتحق بتصورات أخرى ليست حالية أساساً ، ولكنها ترتبط مع التصور الأول بسلسلة من التباديات . وهذه الظاهرة التي يمكن ملاحظتها بشكل خاص عند تحليل الحلم توجد أيضاً عند تشكل الأعراض الأمراض المرضية المعالية ، كما توجد بشكل عام في كافة تشكيلات اللاوعي . وتعتمد نظرية النقل على فرضية اقتصادية تقول بوجود طاقة عتلة «énergie d'investissement» قابلة للاتصال مع التصورات والترحل على امتداد طرق التداعي . وتشكل الحركة الحرة لهذه الطاقة إحدى الخصوصيات الرئيسية التي تتميز بها العملية الأولية في إنشائها لنظام اللاوعي .

إن مفهوم النقل مرتبط بحقيقة سرورية تقول باستغلالٍ نسبية للتأثر من التصور ، كما يرتبط هذا المفهوم ..

بالفرضية الاقتصادية التي تقول بوجود طاقة احتلال يمكن أن تنقص أو تزيد أو تنتقل أو تُفَرِّغ . وينكشف مفهوم النقل بشكل أوضح في الحلم . فالمقارنة بين المحتوى الظاهري والأفكار الضمنية في الحلم تبدي فرقا من ناحية الأهمية في المركز . فالمعاصر الأكثر أهمية في الأفكار الضمنية تتمثل في المحتوى الظاهري بواسطة تفاصيل صغيرة كوقائع لا أهمية لها أو وقائع قريبة العهد أو قديمة العهد وقعت عليها عملية النقل منذ الطفولة . وهذا ما يقول « فرويد » إلى التمييز بين الأحلام التي تحمل نغلا والأحلام التي لا تحمل . وعن أحلام النوع الثاني يقول « فرويد » إنه يمكن للمعاصر أن تحافظ أثناء عمل الحلم على الموقع الذي تحتله في الأفكار الضمنية . وربما آثار هذا التمييز دهشتنا خصوصا إذا وضعنا في الحسبان تأكيد « فرويد » على أن الحرية في النقل صيغة وظيفية خاصة بالعمليات اللاواعية . ولا ينبغي « فرويد » إمكانية خضوع أي عنصر من عناصر الحلم لعملية النقل . ولكنه يستخدم كلمة «transfert» ليدل بها على عبور الطاقة النفسية من تصور إلى آخر ، بينما يستخدم كلمة «déplacement» ليشير بها إلى ظاهرة مثيرة للاهتمام من الناحية الوصفية ؛ ظاهرة متساوية البروز من حلم إلى آخر ، وهذه الظاهرة قد تؤدي إلى خلطلة المركز الذي يمكن أن نضفي الحلم منه . وفي كافة التشكيلات التي يكشف الحلل النفسي مكانا للنقل فيها ، يحمل النقل وظيفة دفاعية واضحة . ففي حالة « الرهاب » مثلا («la phobie») تسمح عملية النقل إلى موضوع الرهاب بتحديد وإحاطة الخلق المرضي . وفي الحلم يمكن أن تكون علاقة النقل بالرقابة قائمة على أساس أن النقل نتيجة للرقابة . وفي ضوء ذلك نستطيع أن نقول بأن النقل في الحلم يتأتى من تأثير الرقابة ؛ تأثير الدفع النفسي الداخلي . ولكن النقل في جوهره كعملية تجري بحرية يمتد للوشر الأوتن للمعملية الأولية . ففي اللاهوي تبين حركة كبيرة للحدة الاحتلالية . وبالنقل يستطيع تصور ما أن يتدخل لتصور آخر عن طاقته الاحتلالية بكاملها . وهاتان الفرضيتان لا تتناقضان . فالرقابة لا تخضع لعملية النقل إلا ضمن الحد الذي تكبت فيه بعض التصورات ما قبل الواحية والتي تجد نفسها عند انجذابها نحو اللاهوي معكومة بقوانين العمليات الأولية . إن الرقابة تستعمل آلية النقل مفضلة للتصورات الراحة التي لا أهمية لها أو التي يمكن أن تدخل ضمن سلاسل التناضي البعيدة عن الصراع الداخلي . انظر :

«Vocabulaire de la psychanalyse», ibid, p.p. 117...119.

«L'interprétation des rêves», ibid, p. 263 ...267

«Le rêve et son interprétation», ibid, p.p. 51...59

(3) التكتيف صيغة أساسية من الصيغ الوظيفية للعمليات اللاواعية . فالتكتيف يستطيع تصور ما أن يمثل مفردة مجموعة من سلاسل التناضي التي يكون في نقطة تقاطعها . ومن الناحية الاقتصادية فإن أنواع الطاقات المرتبطة بمختلف هذه السلاسل تنصب في هذا التصور وتتصلب إليه .

ويحمل التكتيف على مستوى الأعراض المرضية ، وعلى مستوى كافة التشكيلات اللاواعية بشكل عام . ولقد كان الحلم المبدأن الذي انكشفت عبره ظاهرة التكتيف . وهي تتجلى في الحلم على النحو التالي : إن الرواية الظاهرية للحلم إذا ما قورنت بالمحتوى الضمني تبدي فجوات . فهي تمثل ترجمة مختصرة للمحتوى الضمني . ولكنه ينبغي ألا نعتبر الرواية الظاهرية نوعا من التلخيص للمحتوى الضمني ، لأنه إذا كان كل عنصر ظاهري يتحدد بمجموعة من المعاني الضمنية ، فإنه يمكن أن نمثّر على كل من هذه المعاني الضمنية في مجموعة من العناصر الظاهرية .

ومن ناحية ثانية ، فإن العنصر الظاهري لا يمثل كل معنى من المعاني التي يصدر عنها ، وبالتالي فهو لا يفرّضها مثلا يمكن أن يفترضها المفهوم .

والتكتيف إحدى الآليات الأساسية التي يكتمل بها عمل الحلم . ويطلق التكتيف بعدة طرق منها أن يبقى أحد

ومن السهل جداً أن نرى مثلاً كيف يعتمد التفسير النفسي للأحلام على قلب العلاقات المباشرة بين المقول «le dit» واللامقول «le non dit». ففي القراءة النفسية للنص لا يمكن أن يكون المقروء تعبيراً كاملاً عن الرغبة، وإنما هو تنكُّرها وكذبها ومغالطتها.

وبعد أن بيّن «ريشار» وجوه الخلاف بين المنهجين، لاحظ أنه لا يمكن لأحدهما أن يستغني عن الآخر. فعن طريق التحليل النفسي نستطيع القراءة الموضوعية أن تفسح للرغبة المجال في أن تفصح عن نفسها. وعن طريق قراءة الموضوعات يستطيع التحليل النفسي أن يحدد أية رغبة خاصة من خلال التفرد الموضوعي لموضوعها «son objet»:

«فالتحليل النفسي يولي أهمية متعاطفة للعلاقة بموضوع الرغبة «l'objet du désir». ولا يمكن أن يقوم تحليل لهذه العلاقة دون القيام بوصف مسبق للمقولات التي يتكون منها موضوع الرغبة؛ أعني دون القيام بتحليل موضوعي. فكيف يمكن حل هذا التناقض؟»⁽¹⁾.

= عناصر الحلم - موضوعاً كان أو شخصاً - محضاً لنفسه بموضوع متكرر في مواقع مختلفة من أفكار الحلم، ويكون هذا العنصر نقطة تقاطع. ومنها أن نجتمع عناصر متعددة في وحدة مبررة (كالشخصيات المركبة مثلاً). ومنها أن نكتيف عدة صور يمكن أن يؤدي إلى طمس للامح التي لا تلتقي مع بعضها، وذلك من أجل الحفاظ على الملمح المشترك.

ولكن حمل التكتيف لا يقتصر على الحلم، وإنما يعتمد على التكتات وزلات اللسان ونسيان الكلمات. والتكتيف نتيجة من نتائج الرقابة ووسيلة من وسائل الحرب منها في نفس الوقت. وهو خاصية التفكير اللاواعي. ففي حين العمليات الأولية تتوفر الشروط التي تساعد على التكتيف كالطاقة الحرة والتزوع اللاواعي نحو تحقيق الرغبات كما ترسم في إدراكنا.

ولكن، هل يمكن أن نحدد الحيز الذي يحدث فيه التكتيف؟ لعله يتوجب علينا أن نعدّ التكتيف عملية تمتد حتى تشمل ميادين الوعي واللاوعي وما قبل الوعي. ولكنه يكفي كما يقول «فرويد» أن نفترض بأن التكتيف ناتج عن عمل متزامن تقدم به كافة القوى التي تتدخل في صناعة الحلم. وهل فرور عملية النقل تقوم عملية التكتيف أساساً على فرضية اقتصادية تقول بأن أنواع الطاقة التي تقلت من مختلف سلاسل التعديمية تنضاف إلى الصور المركزي. فلنن وجدنا في الحلم بعض الصور التي تكتسب حيوية خاصة، إنها تكتسبها بفضل التكتيف الذي يجعلها مشحونة بقوة. انظر:

«Vocabulaire de la psychanalyse», ibid, p.p. 89- 90.

«L'interprétation des rêves», ibid, p.p. 242... 263

«Le rêve et son interprétation», ibid, p.p. 37... 50

(1) المحاضرة النظرية.

يعترف « ريشار » بأنه لا يملك إجابة نهائية على السؤال ، ولكنه يقدم عناصر إجابة مؤقتة . ومن أجل ذلك فإنه يعود إلى التمييز الذي يقيمه التحليل النفسي بين العملية الأولية « Le processus primaire » والعملية الثانوية « Le processus secondaire » (1) .

(1) العملية الأولية والعملية الثانوية هما المستويان الوظيفيان للجهاز النفسي . ولي وسعنا مجملدهما جليوياً من ناحيتين :

أ - من الناحية الوضعية ، تختص العملية الأولية بحقل اللاوعي ، بينما تختص العملية الثانوية بحقل الوعي وما قبل الوعي .

ب - ومن الناحية الاقتصادية الديناميكية ، فإن الطاقة النفسية تجري في العملية الأولية بحرية ، وتعتبر دون عبات من تصور إلى آخر بحيثفى آلية النقل والتكثيف . وأما فيما يتعلق بالعملية الثانوية فإن الطاقة النفسية فيها مقيدة قبل أن يخضع جريانها للرقابة . وتكون التصورات فيها عاضمة لاحتلال الطاقة النفسية بشكل أكثر ثباتاً . وأما إشباع اللذة فيرجل عا يسمح للتجارب الذهنية باختيار الطرق للمتعة لإشباع اللذة .

وقبل أن نتقدم في شرح العمليتين نقضل تقديم رسم نموذجي يوضح الحقول التي يعمل فيها الجهاز النفسي :



نفي حقل اللاوعي يتحكم مبدأ اللذة ، بينما يتحكم مبدأ الرقابة في حقل الوعي . إن حقل اللاوعي ميدان مفتوح لإرواء اللذة عا يسمح بوصفه عالم شياطين ، بينما يسيطر الأنا الأعلى عل حقل الوعي بكل ما يمتلكه من رقابة وقمع وكبت عا يسمح بوصفه عالم شرطة . ولعل هذا الرسم التوضيحي يتيح للقارىء فرصة العودة إلى المرامش السابقة لقراءتها في ضوءه من جديد .

إن التقابل بين العملية الأولية والعملية الثانوية يتوافق مع التقابل بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع . إن الصيغة الوظيفية للعملية الأولية لا تنصف - كما يؤكد علم النفس التحليلي - بنفياب الوعي ، وإنما بتزحلفه المستمر . والآلية الفاعلة هنا هي آلية النقل والتكثيف . أما آلية النقل فهي تلك التي تسمح لتصور ما - يبدو بلا معنى - أن يأخذ كل القيمة النفسية ؛ كل للمعنى ؛ كل الكتالة التي كانت تُعطى سابقاً لتصور آخر . وأما آلية التكثيف فهي تلك التي تسمح لتصور واحد أن تلتقي عنده وتتقاطع كل المعاني التي يحملها سلسلة تداعي الأفكار .

وبالمقابلة مع هذه الصيغة الوظيفية الذهنية ، تبهر الصيغة الأخرى التي تمثلها العملية الثانوية . وهذه الصيغة تستوهم وظائف وصفها علم النفس التحليلي ، كالتفكير للتبط والانتباه ، والحكم ، والمحاكمة المنطقية ، والعمل المراقب . إن التفكير يعمل هنا انطلاقاً من منطق التماثل لا من منطق التناظر كما هي الحال في العملية الأولية . فعل التفكير هنا أن يتم بطرق الربط بين التصورات دون أن يسمح لنفسه بالانخداع بكتائنها . ومن هذا المنظر فإن العملية الثانوية تُحدث تمليلاً على العملية الأولية .

هل أن الفرق بين العمليتين لا يتوقف عند حدود الصيغة الوظيفية في ما يتعلق بمسئرى التصورات ، ولكنه يتعدى ذلك إلى مرحلتين من مراحل التباين في الجهاز العصبي وحتى في تطور الجسم الحي . هكذا يميز « فرويد » بين الوظيفة الأولية « La fonction primaire » والتي يعمل من خلالها الجسم الحي وجهازه العصبي خصوصاً حل مبدأ « الفوس الانكاسي L'arc reflex » : تفريغ مباشر وكامل لكمية الإشارة ،

ففي الوقت الذي توجد فيه العملية الأولية في مستوى اللاوعي ، توجد العملية الثانوية - في شطرها الأول - في مستوى يتركز بين الوعي واللاوعي ، وهو مستوى ما قبل الوعي .

إن العملية الأولية هي الميدان الذي يشتغل فيه التحليل النفسي ، وأما العملية الثانوية فهي الميدان الذي يشتغل فيه المنهج الموضوعي . وعن مستوى « ما قبل الوعي » فإنه المستوى الذي يطالب التحليل الموضوعي بحقوقه فيه كأرضية للقاء والصراع والرموز . وهذا ما يذكرنا بصورة جبل الجليد الذي يعبر نصفه العائم عن نصفه الغريق .

وإذ نعود إلى مستوى اللاوعي نجد أن « فرويد » لم يلمح أي وجود فيه للزمان والمكان . وهذا ما يستبعد أية إمكانية لدراسة « الدافع الغريزي الأولي » « La pulsion primaire »⁽¹⁾ في ضوء المنهج الموضوعي . وذلك لأن أصول القراءة الموضوعية تنبع من

= « الوظيفة الثانوية La fonction secondaire والتي هي ارتداداً للآثار الخارجية ، وفصلٌ عنصريٌّ قاصرٌ بحدده عن أن يضع حداً للتوتر الداخلي من جهةٍ أخرى . لهذا الفعل يفترض نوعاً من تخزين الطاقة . انظر : «Vocabulaire de la psychanalyse», Ibid, p. 341...343.

«Le rêve et son interprétation» Ibid, p.p. 96... 118

«l'interprétation des rêves» Ibid, p.p. 500... 517

(1) الدافع الأولي عملية ديناميكية تتمثل في أن دافعاً (كشحنة طاقية أو عامل حركي) يشد الجسم الحي باتجاه هدف ما . وبالعودة إلى « فرويد » فإن الدافع يصدر عن إثارة جسيديّة أو حالة من التوتر ، ويهدف إلى إزالة هذه الحالة التي تهيمن على مصدر الدافع .

ويمكن للدافع أن يحقق هدفه إما في موضوعه «son objet» أو عن طريق هذا الموضوع . فإلى جانب الإثارات الخارجية التي يستطيع المرء أن يهرب منها أو يحضن نفسه إزاءها ، توجد للمصادر الداخلية التي تحمل بشكل ثابت دافعاً من الإثارات التي لا يستطيع الجسم الحي أن يهرب منها ، وتشكل المجال الوظيفي للجهاز النفسي .

ولقد تمكن « فرويد » من خلال دراساته للشلوك وأشكال للمواسم الجنسية الطفولية من تحديد الفهم الشعبي للدافع الجنسي ؛ هذا الفهم الذي يقبّد الدافع بهدف وموضوع خاص ، ويجده إثارةً ووظيفةً بالجهاز التناسلي . فلقد أثبت « فرويد » أن موضوع الدافع متنوع جداً ، ولا يأخذ شكله النهائي إلا من خلال التناقص التفرغي للمرء . كما أثبت أن هدف الدافع الغريزي ليس واحداً بل متعدد ومتنوع ، وأن الجهاز التناسلي ليس إلا محورا من المحاور الإثارية الكثيرة في الجسد . وكان المنصر الأخير الذي أضافه « فرويد » إلى مفهوم « الدافع » هو « الدافع La pousse » الذي يجده كاملاً كشيء اقتصادي ، كمتطلبات عمل مفروضة على الجهاز النفسي . وبهذا تصبح العناصر التي يتكون منها الدافع وهدفها « but » و« موضوعاً objet » ومصدراً « Source » و« دافعاً pousse » .

ولكن ، كيف تحدد هذه القوة التي تهاجم الجسم الحي من داخله وتدخله إلى إنجاز بعض الأعمال التي من شأنها أن تعرضه على تفرغ شحنة إثارة ؟ هل هي قوة جسيمة أم طاقة نفسية ؟ إن « فرويد » يقدم لهذا السؤال الذي يطرحه بنفسه إجابات متنوعة يحملها اعتماد الدافع بعد ذاته كمفهوم يقع على الحد الفاصل بين الجسدي ..

مقولاتي الزمان والمكان . وإذا لم يكن من زمانٍ ولا مكانٍ في اللاوعي ، فإنه ما من إمكانية للدراسة الموضوعية . ولكن بعض المحللين النفسيين المعاصرين يفسحون هامشاً لتصنيفٍ مقولاتيٍ نابعٍ من الدافع الغريزي . وعلى هذا لم نعد واثقين من أن الدافع الأولي مفهومٌ مجردٌ عن الزمان والمكان . والدراسة التي قدمتها «Mélanie Klein» حول علاقة الطفل الرضيع بأمه ، يمكن أن تكون لنا عوناً في هذا المجال . فلقد أثبتت هذه الدراسة وجود انقسامٍ أولي بين المحتوى «contenu» والمحتوي «Le contenant» في نفس الوقت الذي يتحدد فيه موضوع الرغبة عند الطفل كتلمي الأم مثلاً . وموضوع الرغبة هذا ينقسم بدوره إلى جيدٍ أو رديٍّ وذلك حسب موقف الطفل منه . وهذه العملية ترافقها عمليات «إسقاط» «projection» أو «استيعاب» «introjection» حسب تطور الطفل إيجاباً أو سلباً . وكل هذه الأمور تتركز في مكانٍ غريزيٍ أولي يشكل المجموعة الغريزية الأولى⁽¹⁾ .

وهذا يعني أن جسم الطفل وجسم الأم يشكلان ما يُعرف في القراءة الموضوعية باسم «المشهد Le paysage» . فكما أن القراءة الموضوعية تدرس المشهد في العمل الأدبي كمظهرٍ من مظاهر الوعي الإبداعي انطلاقاً من التصنيف المقولاتي ، كذلك يمكن هذه القراءة أن تدرس المظاهر الإبداعية اللاواعية لأن اللاوعي يخضع أيضاً للتصنيف المقولاتي . فالغريزة - ومن موقع اللاوعي الذي تنتمي إليه - يمكن أن تزودنا بمعداتٍ كثيرة لا تفصل - فيما يبلو - عما سيكون له من فاعليةٍ في الإبداع الواعي كالمشهد الأدبي على سبيل المثال .

ولا بدّ من الإشارة إلى أن ثنائيات «المحتوى والمحتوي» ، و «الجيد والردي» ، ليست الثنائيات الوحيدة التي تنتمي إلى المرحلة الغريزية ؛ مرحلة اللاوعي . فهناك

« والنفسى . فالدافع يربط عند فرويد » مفهوم «المتوب» أو «المثّل» «Le représentant» الذي يولده الجسماني إلى النفسى . ولا بدّ من التأكيد على أن نظرية الدوافع عند فرويد تبقى نظرية ثنائية . والثنائية الأولى هي تلك التي تتخلل فيها الدوافع الجنسية ودوافع «الأنا» . وتشير هذه الدوافع الأخيرة إلى الوظائف الكبرى التي لا بدّ منها لكي يحافظ الإنسان على نفسه . ونموذجها للمعسر هو الجوع والوظيفة الغذائية . ومن الثنائيات أيضاً تلك التي تتخلل فيها دوافع الحياة ودوافع الموت . ومن أنواع الدوافع التي تحتل مكاناً واسعاً عند فرويد «الدافع العدوانى La pulsion d'agression» و «دافع التدمير Pulsion de destruction» ، و «دافع الاستموات Pulsion d'emprise» ، و «دافع المحافظة الذاتية Pulsion d'auto-conservation» ، و «دافع الموت» و «دافع الحياة» و «الدافع الجنسي» . أنظر :

«Vocabulaire de la psychanalyse», ibid, p.p. 359 ... 385.

(1) المحاضرة النظرية .

ثانية « الربط والحل *Liaison et déliaison* » والتي يرتبط طرفاها بمفهوم الحيلة الذي يشمل غريزة الحيلة وغريزة الموت . وكل هذه الثنائيات يمكن أن تنفص إلى « تحضيرات ثانوية *élaborations secondaires* »⁽¹⁾ ؛ أي إلى مظاهر تنتمي إلى مرحلة الوعي أو ما قبل الوعي فتأخذ بذلك شكل المشهد كما عرفناه في القراءة الموضوعية .

هذه هي بعض جوانب العلاقة بين المنهج النفسي والمنهج الموضوعي . و« ريشار » إذ يقوم بعرض هذه الجوانب إنما يؤكد على أن ما يلي به لا يشكل نظيراً نهائياً . ولكن الجانب العملي يثبت له أن الأعمال الأدبية الكبرى هي تلك التي يكون لل« *désir* » فيها نصيب من التصنيف الموضوعي . وعلى الرغم من أن الرغبة تبقى من ممتلكات الكبت والمحظور والمجهول ؛ أعني من ممتلكات التحليل النفسي ، فإنه يمكن لهذه الممتلكات أن تصنف في موضوعات ؛ أي أن تنتمي - جزئياً - إلى عالم المنهج الموضوعي وأن تنكشف عليه ولو من بعيد . هذا ما يتبناه « ريشار » وهذا ما يتبينه في أعمال « بروس » حيث الرغبة مقرونة بوضوح .

هكذا يبدو ممكناً لـ « ريشار » - انطلاقاً من قراءة موضوعية للرغبة - أن يقوص في اتجاه قراءة للرغبة المكتوبة ؛ الرغبة غير المعلنة ، مما يضعنا مرة أخرى أمام صورة جيل الجليلد .

(1) لتوضيح التحضيرات الثانوية لا بد من توضيح التحضيرات الأولية أو ما يسميه « فرويد » بالتحضيرات النفسية والتي تدل على العمل الذي يقوم به الجهاز النفسي ليتمكن من السيطرة على الإثارات التي تصله والتي قد يؤدي تراكمها إلى حالة مرضية . ويمكن هذا العمل في استعاب الإثارات داخل الحيلة النفسية وإقلمة مجموعة من روابط التداهي بينها .

ويمكننا أن نفهم التحضيرات النفسية إذا عدنا إلى مفهوم « الجهاز النفسي » الذي يقوم بنقل وتحويل الطاقة التي يتلقاها . والتحضيرات النفسية في معناها العام يمكن أن تشير إلى مجموع العمليات التي يقوم بها الجهاز النفسي . ولكن « فرويد » يعطها معنى خاصاً وهو تحويل كمية الطاقة مما يسمح بالسيطرة عليها من خلال تصريفها أو تثبيدها . إن غياب التحضيرات النفسية أو نقصانها هو الذي يؤدي بما يخلقه من ركود غريزي إلى « المصاب *la névrose* » و« اللذان *la psychote* » .

وأما التحضيرات الثانوية فهي مجموعة الأعمال التي تؤدي إلى تعديل الحلم قبل عرضه على شكل سيناريو مفهوم ومنطقي نسبياً . ومن هذه الأعمال تحليل الحلم مما يلحق به من مظاهر العيشة واللاتعشس . ومنها ترميم النصوص التي تحتوي الحلم ، وتعديل عناصره جزئياً أو كلياً من خلال القيام بعمليات فرز وربط . وأخيراً فإن من هذه الأعمال محاولة خلق شيء جديد يحمل البقعة . وفي وسعنا أن نلاحظ أن عمل التحضيرات الثانوية يبقى معاصراً لكل لحظة من لحظات الحلم . انظر :

«Vocabulaire de la psychanalyse», *ibid*, p.p. 130...132.

«L'interprétation des rêves», *ibid*, p.p. 416...432

«Introduction à la psychanalyse», *ibid*, p.p. 155... 168

«Le rêve et son interprétation», *ibid*, p.p. 74... ■

بين « الموضوعية » و« الموضوعية البنوية »

تبدأ الموضوعية البنوية « من الفصل بين المعجم والأدبي . وهذا ما تنبّه إليه البروفسور « غريماس A.Greimas » لدى مناقشته لرسالتنا حين أطلق على « موضوعيتنا » اسم « الموضوعية المعجمية » في حين أطلق على « موضوعية » « ريشار » اسم « الموضوعية الأدبية »⁽¹⁾ .

والفرق بين المنهجين هنا فرق في نقطة البدء . ففي حين ينطلق تعريفنا للموضوع من قاعدته اللغوية ، يأخذ التعريف عند « ريشار » منحى آخر . وعلى الرغم من أن « ريشار » يقدم تعريفات كثيرة للموضوع ، فإننا لا نعثر في أي منها على أي تلميح إلى القاعدة اللغوية . صحيح أن التواتر اللفظي يلعب دوراً مهماً في تعيين الموضوعات التي يدرسها « ريشار » ولكنه لا يقدم لنا - على امتداد دراساته النقدية - أية إحصائية في هذا الخصوص . فالتواتر يلعب دوراً ، ولكنه لا يلعب الدور القاعدي . هذا إلى أنه يبدو لنا أن التواتر عند « ريشار » مجرد انطباع تمنحه إياه القراءة الأولى للعمل الأدبي . وهذا ما يفسر ابتعاد « ريشار » عن استخدام كلمة « الإحصاء La statistique » التي لا ترد إلا مرة واحدة على امتداد أعماله⁽²⁾ . ويستخدم بدلاً منها كلمة « العدّ recensement » و« ريشار » يدرك جيداً ما تلزمه به كلمة « الإحصاء » من متطلبات قاسية . فالإحصاء علم قائم بذاته يتطلب ممن يريد تطبيقه على علوم اللغة والأدب أن يكون ملماً بالرياضيات والنسبية على وجه الخصوص .

وأما كلمة « العدّ » فهي لا تلزم بشيء . وحسبها أنها تعطي انطباعاً أولياً بأهمية الموضوعات الكثيرة الورد في العمل الأدبي .

وعلى الرغم من أننا - في « موضوعيتنا البنوية » - لا ندعي تطبيق علم الإحصاء على اللغة ، فلقد كان « العدّ » جرداً شاملاً لكل مفردات الشعر السيابي أتاح لنا إمكانية المقارنة بين العناصر المتواترة والعناصر القليلة التواتر . ولقد قلنا نماذج من هذه الإحصائيات وإن فاتنا - في حينه - أن نجري عملية التناسب بينها . إن تعريف الموضوع استناداً إلى قاعدته اللفظية يُخرج الناقد من الحرج الذي يقع فيه عندما تنسحب هذه لقاعدة⁽³⁾ . وهذه هي النقطة الأولى التي تميز منهجنا من منهج « ريشار » . و« ريشار » في تعريفه للموضوع بأنه « مبدأ تنظيمي محسوس »⁽⁴⁾ لا يقدم تحديداً دقيقاً ، لأن أي

(1) « للموضوعية البنوية دراسة في شعر السياب » - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - 1983 - ص 15 .
(2) « L'univers imaginaire de Malarraé », J.P. Richard, ibid, p. ■

(3) « الموضوعية البنوية » ، ص 338 .

(4) ص 38 هنا .

شيء يمكن أن يكون مبدأ تنظيمياً محسوساً في «العقد النفسي» يكتبها أن تكون كذلك ، و«العناصر الأربعة» التي حدثنا عنها «باشلار» يمكن أن تكون كذلك ، ولا شيء يحول دون أن تكون الصورة أو الاستعارة أو البنية مبدأ تنظيمياً محسوساً . وأما عندما نقول «إن العائلة اللغوية هي أحد الموضوع» ، فإننا نكون قد قلنا تعريفاً ملموساً للموضوع .

- وأما النقطة الثانية فهي أنه انطلاقاً من حساب التواتر اللفظي ، استطعنا أن نحدد الموضوع الرئيسي في العمل الأدبي . وهذا ما تفتقده «موضوعية» «ريشار» . فالموضوع الرئيسي في منهجنا هو الموضوع الذي تتفوق مفردات عائلته اللغوية - من الناحية العددية - على مفردات العائلات اللغوية الأخرى . وهذا يعني أنه ما من دور مطلقاً للانطباع الشخصي في تحديد الموضوع الرئيسي ، بينما يمكن للانطباع الشخصي أن يلعب الدور الكبير في «موضوعية» «ريشار» . ولقد أشرنا - في حينه - إلى أن طبيعة اللغة العربية هي التي يمكن أن تكون قد ساعدتنا على الوصول إلى هذه الحقيقة .

وأما النقطة الثالثة فهي أنه في الوقت الذي ندخل فيه إلى القراءة الموضوعية من مدخل حر ، لا نستطيع الدخول إلى القراءة «الموضوعية البنيوية» إلا من مدخل إجباري . فنقطة الدخول في منهجنا هي الموضوع الرئيسي المحلّد سلفاً بالعائلة اللغوية الأكثر تواتراً . ولكنها عند «ريشار» حرة لأنها غير محدّدة . يقول «ريشار» :

«وفي الخلاصة ، فإنه لا وجود في القراءة الموضوعية لنقطة بدء ونقطة وصول . فالمدخل إلى حقن القراءة الموضوعية مدخل حرّ ما يضيف عليها شيئاً من السحر . وعندما يكتب أحد النقاد الموضوعيين في مقدمة دراسته أنه سيبدأ من نقطة ما ، فإن هذه البداية ستكون بداية كتابته هو ، لا بداية يلزمه بها منطق حقيقي للموضوع المدروس»⁽¹⁾ .

فالنقاد الموضوعيون يستطيعون اقتحام الكون الإبداعي بدءاً من أية نافذة مهما تكن ضيقة . وغياب مفهوم العائلة اللغوية المسيطرة «هو الذي يمنح الناقد هذه الحرية» . ولست أرى في هذه الحرية ميزة إيجابية ، ولكنني أرى فيها نوعاً من فقدان الضوابط ؛ نوعاً من الانفلات الذي يسميه «ريشار» سحرًا في الوقت الذي اعتقد فيه شخصياً أن مثل هذا السحر قد فقد حظوته في عصر الأساليب .

- ويتبيّن عن ذلك - كنقطة رابعة - أن شبكة العلاقات الموضوعية في منهجنا شبكة

(1) المحاضرة النظرية .

مستقرة ثابتة ونهائية ، بينما هي في منهج « ريشار » متغيرة بتغير النافذة التي يدخل منها الناقد إلى الكون الإبداعي . إن شبكة العلاقات في « الموضوعية البنوية » تأخذ شكلاً معيناً ، بينما هي في « الموضوعية » يمكن أن تأخذ أي شكل . فالتزحلق في الموضوعية يمكن أن يكون من أي موضوع إلى أي موضوع .

وبذا فإن « موضوعية » ريشار يمكن أن تقود إلى خطر الانتقالية حيث الناقد مهتد بانتقاء موضوعاته أكثر مما تفرض هذه الموضوعات نفسها عليه . وهذا ما يمكن أن يؤدي إلى اختلاق بنية العمل الإبداعي للدروس بدلاً من اكتشافها⁽¹⁾ . وسنعود إلى ذلك في حينه .

ـ وأما النقطة الخامسة فهي أنه في الوقت الذي يقوم فيه منهج « ريشار » على أساس تصنيف عناصر العمل الأدبي من أجل ربطها ببعضها ، يقوم منهجنا على أساس تصنيفها من أجل توليدها من بعضها .

إن التصنيف في « الموضوعية » تصنيف الربط ، بينما هو في « الموضوعية البنوية » تصنيف التوليد . والتوليد أقوى أنواع الربط .

ـ وأما النقطة السادسة التي تميز منهجنا من المنهج الموضوعي ، فهي أن « الفعل المحرك » حاضر في الأول بينما هو غائب في الثاني . والفعل المحرك « Le verbe moteur » من أهم الإنجازات التي حققها منهجنا إن لم يكن أهمها على الإطلاق . ولقد عرفنا « الفعل المحرك » آنسب بأنه « الديناميكية التي تحرك علاقة الشاعر بموضوعه الشعري »⁽²⁾ . إنه الآلية التي تدفع عملية الإبداع في المبدع . وهذه الآلية قانون يختص به كل إبداع ، ويغرد به كل مبدع بين زملائه المبدعين .

ـ وهذا ما ينقلنا إلى النقطة السابعة ، والتي تبدو لنا على غاية الأهمية لأنها تمس مباشرة علاقة النقد الموضوعي بخصوصية الأدب . فالنقد الموضوعي بكافة اتجاهاته ومدارسه متهم بتقليص خصوصية الأدب لأنه « حديث عن الأفكار والموضوعات في الأدب »⁽³⁾ . وهنا لا بد من الإشارة إلى تميز منهجنا - نسبياً - من بقية المناهج الموضوعية . فلقد كان هاجسنا في « موضوعيتنا البنوية » أن نصل إلى ثوابت شكلية ، بحيث نتقل من المضامين المختلفة إلى الأشكال الثابتة⁽⁴⁾ . ولقد توصلنا في ذلك إلى

(1) «figure I», ibid, 1966, p. 153

(2) الموضوعية البنوية ، ص 331 .

(3) «Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage», éd. Seuil, p. 284-285

(4) يعرف « كلود ليفي ستروس » المصباح البنوي بأنه « تحديد الأشكال الثابتة في المضامين المختلفة » ، بينما يخطئ

أمرين مهمين وهما « الفعل المحرك » و« القاعدة اللقوية » التي يستند إليها الموضوع . ومن هنا لم نكف بأن نسمي منهجنا بـ « الموضوعية » ، وإنما أضفنا كلمة أخرى وهي « البنيوية » .

لقد حاول منهجنا أن يحقق المصالحة بين البنية والتاريخ ؛ بين التزامن «*La synchronie*» ؛ بين الوصف والتطور .

ولا أدل على ذلك من « الفعل المحرك » . و« الفعل المحرك » قانون يرسم تطوراً . وقد يبدو في هذا التعبير جمع بين متناقضين . إذ يتصف القانون بالثبات ، بينما يتصف التطور بالحركة . ولكن المصالحة بين التزامن والتزامن إنما تأتي من الثبات في الحركة . وعلى سبيل المثال ، فإن السبب لو عاش زيادة على ما عاش عشرات السنين ، ولو أنتج زيادة على ما أنتج عشرات القصائد والدواوين ، لما تغير - في رأينا - القانون الأساسي الذي يحكم شعره ، والذي سميناه « الفعل المحرك » .

هذه هي الخطوط العريضة التي تفصل بين المنهج الموضوعي ومنهج « الموضوعية البنيوية » . ولكن نقداً للمنهج الموضوعي بالمقارنة مع « الموضوعية البنيوية » لا يقف عند حدود الاقتران بين المنهجين ، ولكنه يتعدى ذلك إلى رسم نقاط الالتقاء . فنقد الشيء يعني تمييزه⁽¹⁾ . وتمييزه يعني وضعه إلى جانب غيره من أجل النقاط وجوه التشابه والاختلاف .

- وأول وجوه التشابه هو الاشتراك في التسمية . فـ « الموضوع » هو الحد المشترك بين العنوانين ؛ إنه النقطة المركزية التي تدور حولها بقية المفاهيم في كلا المنهجين . ولا يجوز للاشتراك في الاسم أن ينسنا الاقتران في الغاية . فبينما يدرس « ريشار » الموضوع من أجل بلوغ الجانب الحسي في العمل الإبداعي ، ندرسه نحن من أجل الوصول إلى البنية الموضوعية للعمل الإبداعي . ولا عجب ، في ذلك ، فالحلقة الفلسفية التي يستند إليها النقد الريشاري غير الحلقة الفلسفية التي يستند إليها منهجنا النقدي . إن « ريشار » يستند إلى « باشلار » و« سارتر » و« هوسرل » و« فرويد » في الوقت الذي كانت فيه البنيوية ممثلة بـ « كلود ليفي شتروس » والشكلانية ممثلة بـ « فالديمر پروپ »

= الأمر عند بعض نقاد الأدب من يدعون البنيوية ، فلما هم يحشون « عن المضامين المتكررة وله الأشكال القفزة » وسندع إلى ذلك .

«*Anthropologie structurale*», C.L. Lévi-Strauss, 6d. Pion, Paris 1973, tome II, p. 323.

(1) لسان العرب - دار صادر ودار بيروت - بيروت 1968 . انظر مادة « نقد » في الصفحة (425) من للجلد الثالث .

هاجسنا وراء كل لحظة من لحظات الكتابة النقدية .

- وثاني وجوه التشابه بين المنهجين هو التشابه الشديد بين الخطوات المنهجية . ولكن التشابه لا ينفي التميز أيضاً . فكلما المنهجين يبدأ بحصر العناصر التي تتكرر بحظوة في نسج العمل الأدبي . ولكننا ناقشنا آنفاً ماذا يعني « حصر العناصر » عند « ريشار » وماذا يعنيه عندنا⁽¹⁾ .

وكلما المنهجين يخصص الخطوة الثانية لتحليل العناصر التي تم حصرها . ومبدأ التحليل في كليهما واحد يقوم على أساس الاهتمام بالمعنى السياقي وتجنب التزبد في التحليل أو التزعة الإسقاطية ، وعدم تقويل النص ما لم يقله . وعلى الرغم من الاتفاق على هذه الخطوة فإن كل ناقد يستغل عن غيره بما يملك من ثقافة وعمق وإطلاع .

وأما الخطوة الثالثة التي يتفق عليها المنهجان فهي جمع النتائج التي تم تحليلها ، وبناء قالب نموذجي مجرد يستطيع أن يستوعب داخله تفاصيل العمل الأدبي المدرس⁽²⁾ .

- وللمنهجين أهمية تربوية على المستوى العملي ، حيث يسمح نمط القراءة في كليهما بالعمل الفردي والعمل الجماعي ضمن فريق عمل كبير .

- كما يتيح كلا المنهجين تطبيقات متنوعة على الأعمال الإبداعية . ففي وسع الناقد في كليهما أن يقرأ الأعمال الأدبية الكاملة عند أديب ما ، كما في وسعه أن يقرأ موضوعاً واحداً أو مقولة واحدة . وفي وسعه أن يختار قطعة صغيرة أو كبيرة من عمل أدبي . وهذا ما يرسم آفاقاً واسعة يفتح عليها المنهجان .

بين « الموضوعية » و « البنيوية »

واعتقد أنه قد آن الأوان لوضع المنهج الموضوعي مقابل المنهج البنيوي لكي نرى كيف يمكن تمييزه منه . فلا شك أننا نلاحظ إصراراً عند بعض النقاد على الانتساب بغير حق إلى البنيوية . فما هو موقع النقاد الموضوعيين ؟ وكيف يمكن حسم هذه المشكلة ؟

يعلمنا « ليفي ستروس » « أن المنهج البنيوي يقوم على تحديد الأشكال الثابتة في المضامين المختلفة »⁽³⁾ . وأنه - على النقيض من ذلك - فإن التحليل البنيوي الذي

(1) عد إلى النقلة الأولى من نقاط التمايز بين المنهجين . ص 158 هنا .

(2) لمعرفة التمايز بين المنهجين في هذا الأمر عُد إلى النقلة الرابعة في الصفحة 159 هنا .

(3) «Anthropologie structurale», Claude Lévi-Strauss- éd. plon, Paris, 1973, 2ème tome , p. 323.

يدّعيه - بلا حتى - بعض نقاد الأدب ومؤرخيه ، يقوم على البحث « عن المضامين المتكررة وراء الأشكال المتغيرة »⁽¹⁾ . وهكذا يظهر على الفور سوء تفاهم مزدوج على حدّ تعبير « شتروس » . فاما الشق الأول لسوء التفاهم هذا ، فإنه يخص العلاقة بين مفاهيم متمايزة كمفهوم التكرار ومفهوم الثبات . وأما الشق الثاني فإنه يتمثل في أن المفهوم الأول نابل للعرضي ، بينما ينتمي الثاني إلى حقل الضرورة .

وعلّمنا « ليفي شتروس » أيضاً أن الفرضيات البنيوية « قابلةٌ للتحقيق من خارجها »⁽²⁾ . وهذا ما يسمح بإمكانية البرهنة عليها . ففي مجال علم اللغة والأنثروبولوجيا مثلاً نستطيع أن نواجه هذه الفرضيات بنُظمٍ مستقلةٍ ومُعدّةٍ يتمتع كل منها بنصيبٍ من الموضوعية «Objectivité» .

« وأما في ما يتعلق بالنقد الأدبي الذي يدعي البنيوية ، فإن أهم ما يؤخذ عليه ، أنه ينقلب غالباً إلى لعبة مرايا يستحيل معها التمييز بين العمل المنقود وصداه الرمزي في وعي الناقد . فالعمل المنقود وفكر الناقد ينعكس أحدهما في الآخر مما يسلبنا أية إمكانية للفصل بين ما يتلقاه الواحد من الآخر ، وما يضعه في الآخر . وهكذا ينحصر المرء في نسبية متبادلة . وهذه النسبية - وإن كان لها سحرها الخاص على المستوى الذاتي - إلا أننا لا نرى إلى أية حقيقة خارجية يمكن أن تعيد »⁽³⁾ .

ويختصر شتروس رأيه في هذا النمط من النقد الذي يدعي البنيوية بقوله : « وإذا شئت ، فإن هذا التهويم والتعزيم نقدٌ بنيويٌّ لأنه يستخدم التحليل التركيبي «Analyse Combinatoire» في إشادة بنيانه . ولكنه في ما يقوم به لا يقدم إلا المادة الخام للتحليل البنيوي »⁽⁴⁾ . فآين المنهج الموضوعي من كل ذلك ؟

لقد وجدنا سابقاً أن من المفاهيم المؤسسة للمنهج الموضوعي مفهوم البنية . فما هي العلاقة بين البنية والموضوع ؟ أو لنقل : كيف يمكن الحديث عن بنيةٍ في الموضوع ؟

لعلنا نعرف مسبقاً أن اللغة ذات طبيعة بنيائية «Structurales» . فهي نظام «Système» أو مجموعة من الأنظمة المحكمة التي تتكامل مع بعضها في نظامٍ كلي . فمن النظام الصوتي إلى النظام الصرفي إلى النظام النحوي . . تشكل اللغة وتعرض نفسها كترية خصبة لفاعلية المنهج البنيوي . وهذا ما يفسر النجاح الباهر للبنيوية في ميدان علم اللغة على وجه الخصوص⁽⁵⁾ .

(1) ibid.

(2) ibid.

(3) ibid, p. 324.

(4) ibid.

(5) وذلك دون أن ننسى نجاحها الباهر في ميدان « الأنثروبولوجيا » .

ولكننا عندما نتنقل من المستوى الشكلي في اللغة - وهو المستوى الذي تعرض فيه اللغة نفسها كنظام دقيق - إلى مستوى المضمون أو المحتوى الفكري - وهو المستوى الذي تشترك فيه لغة الإبداع وغير الإبداع - فإن التطبيقات البنيوية تصطبغ بأسئلة كبيرة تحس شرعية الالتئام إليها من أساسها .

- ومن ذلك ما يقوله الناقد «تودوروف» «T.Todorov» من أنه :

« لا يمكن الحديث عن الموضوعات أو الأفكار في الأدب دون التقليل من خصوصيته⁽¹⁾ . فالموضوعات أو الأفكار قاسمٌ مشترك بين الأدب والصحافة والسياسة وعلم الاجتماع . . . الخ . ومن هنا ، فإن النقد الموضوعي ؛ نقد الموضوعات في الأدب لا يمكن أن يفضي إلى اكتشاف خصوصيته . فالموضوعات ليست من خصوصيات الإبداع الأدبي . ولكن «تودوروف» يقر :

« بآلة رفض الاعتراف بوجود عناصر موضوعية «*éléments thématiques*» لا يحل المشكلة . وعلى هذا ، فإنه ينبغي التوصل إلى كشف التشابه بين الأدب ونظم الدلالات الأخرى ، في نفس الوقت الذي تنكشف فيه أصالته الخاصة . وهذا عمل ينتظر الإنجاز »⁽²⁾ .

- ومن ذلك ما يقوله الناقد «جيرار جينيت» «G.Genette» من أن البنيوية « تدرس نظم العلاقات الضمنية . وهي نظم تُستشف أكثر عما تلمح ، وبينها التحليل بقدر ما يكتشفها . ولكن الخطر الذي قد يقع فيه الناقد يكمن في اختلاق هذه النظم معتقداً أنه يكتشفها »⁽³⁾ .

فالبنيوية تدرس نظم العلاقات الضمنية من أجل اكتشافها . والخطر الذي يواجه الناقد الموضوعي يكمن في وهم الاكتشاف . وهذا ما يعيدنا إلى لعبة المرايا ، التي حدثنا عنها للتو « ليفي شتروس » .

- ومن ذلك أيضاً أنه إذا كانت البنيوية « تدرس نظم العلاقات الضمنية » ، وإذا كانت هذه النظم موجودةً حيثما كان ، فإن ذلك يعني إمكانية قراءة الموضوعات في الأعمال الإبداعية قراءةً بنيوية . ولكن المسألة التي نطرحها هنا لا تتعلق بشرعية النسيج بوي ، وإنما بأهمية نتائجه . فإذا كان كل شيء يحتوي على نظام علاقاتٍ ضمني ، فإن

(1) «Dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage», O. Ducrot et T. Todorov, éd. seuil, 1972, p. 284.

(2) *ibid*, p.p. 284- 285.

(3) «Figure 1», *ibid*, p. 155.

النظام يمكن أن يكون أكثر متانةً في شيء منه في شيء آخر . وهذا يعني أن فهم العمل الأدبي لا يكون بالضرورة من خلال اكتشاف بنيته ، وإنما يمكن أن يكون من خلال دراسة عناصر أخرى فيه غير عنصر البنية . فالهم في الأمر ليس اكتشاف البنية بعد ذاته وإنما ما يقدمه اكتشافها من فهم للعمل الأدبي المدروس .

- ولكن من النقاد من توسعوا في فهم البنيوية ، فاعتبروا بنويًا كل نقد ينظر إلى العمل الأدبي بعيداً عن مصادره أو بواعثه . فالعمل الأدبي يُعدّ - من وجهة النظر هذه - كياناً مستقلاً قائماً بذاته غير مرتبط بطروف إنتاجه من اجتماعية واقتصادية وسياسية ... الخ . وهذا ما يسمى بالقراءة « المحالّة » للنص . ولا يأتي تدخل البنيوية هنا إلا لفتح الدراسة « المحالّة » نوعاً « من العقلانية في الفهم بدلاً من العقلانية في التفسير »⁽¹⁾ ، على حدّ تعبير الناقد « جينيه » . وهذا يمكن النظر إلى النقد الموضوعي على أنه يتجه عفويًا إلى أن يكون نقداً بنويًا . فهذا النقد نقداً « محالّ » يفضي إلى شبكة علاقات تلتقي عندها موضوعات العمل الأدبي :

« وهله الموضوعات تكتسب معناها الكامل من خلال موقعها ووظيفتها داخل النظام الكلي للعمل الأدبي المدروس »⁽²⁾ .

ومن هذه الزاوية فإنه يمكن أن نعدّ البنيوية بالنسبة لكل نقد « محالّ » :

« ملاذاً بقي من خطر التفتت الذي يجلب التحليل الموضوعي »⁽³⁾ .

- ولكن المسألة أكبر من ذلك . فنحن لسنا بإزاء موقف واحد من النقد « المحالّ » ، وإنما بإزاء موقفين . فالأول فهو الذي ينظر إلى العمل الأدبي كـ « ذات » sujet ، وأما الثاني فهو الذي ينظر إليه كـ « موضوع » objet .

فالنقاد الذين يتبنّى الموقف الأول إنما يسمي إلى تقمّص شخصية المبدع من أجل بلوغ العمل الإبداعي . إن الناقد قد يجيأ من جديد حياة المقتود مستعيداً بذلك لحظات الإحساس والخيال والتفكير عنده لكي يتوصل إلى معرفة صميمية بإبداعه .

وخير من يمثّل هذا الاتجاه هو الناقد المعروف « جورج بوليه » الذي يرى « أن هدف النقد هو الوصول إلى معرفة صميمية بالعمل المقتود . وأنه لا يمكن بلوغ هذه الصميمية إلا إذا حلّ التفكير النقد على الفكر المقتود »⁽⁴⁾ .

(1) Ibid, p. 157.

(2) Ibid.

(3) Ibid, p. 158.

(4) « Les chemins actuels de la critique », Ibid, p. 9.

ويسمى « بولي » هذا النوع من النقد بالنقد « التطابقي » الذي يتطابق فيه وعي الناقد مع وعي المنقود : فلا وجود في رأي « بولي » لنقد حقيقي ، دون التطابق ما بين وعين⁽¹⁾ .

- ويرى الناقد « جيرار جينيت » أن هذا الموقف يتعارض تعارضاً حاداً مع الموقف البنيوي :

« فلا الوعي الإبداعي ولا الوعي التقليدي يمكن أن يعيش البنى . إن البنى لا تعاش ، ولكنها توجد في قلب العمل الأدبي ؛ إنها هيكله الخفي الذي لا يمكن الوصول إليه إلا عن طريق التحليل والإبدال Commutation⁽²⁾ » .

وأما الموقف الثاني من « المحالة » فهو الموقف الذي ينفصل فيه الناقد عن العمل المنقود لكي يتمكن من رؤيته بوضوح . وهذا ما يضع البنيوية مقابل كافة أشكال النقد الموضوعي بما فيها النقد الريشاري .

- وأما المسألة الأخيرة فإنها تبدأ من معرفتنا بأن البنيوية تحافي كل ألوان الاختزال التفسيري أو النفسي لأنها تعيد العمل الإبداعي إلى خارجه . وهنا نجد أنفسنا أمام نقطة جديدة من نقاط الافتراق بين المنهج البنيوي والمنهج الموضوعي . فمما تثيره هذه المسألة أن النقد الموضوعي يخصص جهوده - وهو يستلهم التحليل النفسي - للبحث عن نفسية المبدع بينما يقصّر كثيراً في تحليل نفسية القارئ والجمهور .

وهذا ما يضع النقد الموضوعي أمام إحدى الصعوبات الكبرى وهي « صعوبة التمييز بين نصيب المبدع من إبداعه ونصيب العصر الذي يحتويه⁽³⁾ » . فلقد جرت العادة مثلاً أن يدرس الناقد الموضوعي موضوعاً معيناً أو جملة من الموضوعات عند شاعر أو روائي أو . . الخ . ولكن هذا النقد لا يمكن أن يكتمل بحق إلا إذا عرفنا منزلة هذه الموضوعات من الأدب الذي تنتمي إليه ، والعصر الذي يحتويها . فمن الذي يستطيع أن يقدم الدليل مثلاً على أن الموضوعات التي يدرسها الناقد عند شاعر معين ليست هي نفس الموضوعات عند شاعر آخر ؟ ومن الذي يضمن لنا أن هذه الموضوعات المهمة في الشعر مثلاً ليست هي الموضوعات السائدة في تفكير المجتمع الذي ينتمي إليه الشاعر أو في ذاقتة هذا المجتمع خلال مرحلة معينة ؟ وإذا فإين تكمن الخصوصية في دراسة هذه الموضوعات عند شاعر ما إذا لم توضع ضمن خريطة الموضوعات في الأدب

(1) Ibid.

(2) «Figure I», ibid, p. 158.

(3) «Figure I», ibid, p. 162.

الذي تنتهي إليه والعصر الذي يحتويه ؟ وهذا ما يفضي إلى خلاصة مهمة جداً وهي أنَّ ما يمكن أن يُعاب عليه النقد الموضوعي ليس في أنه نقدٌ نفسيٌ وحسب ، ولكنْ ، في أنه نقدٌ نفسيٌ فرديٌ . فهو يهتم بنفسية المبدع دون أن يعبر أيَّ اهتمامٍ للوسط المتلقي من قارئه وعصره وجمهوره .

الخاتمة

بعد هذا السفر المذهبي ، نلقي وحالنا لكي ننهدأ قليلاً عند نظرة إلى الوراء ، نستشف عبرها آفاق الرحلة الطويلة وما آلت إليه . فلماذا الخاتمة ، إن لم تكن كشفاً خاطئاً لما قلّمه الدارس من حساب ؟

وإنه ليدوي أن خير ما أختتم به دراستي هو التأمل في صورة النحلة والرحيق . فلقد كان « ريشار » وهو يتنقل بين الفلسفات ومناهج البحث في اللغة والأدب أشبه ما يكون بالنحلة التي ترشف من كل زهرة بعضاً من الرحيق ، ثم تعود إلى خليتها لتصنع قرص الشهد الذي لا يطالبنا بأكثر من الاغتناء بخيراته .

ولئن دل هذا على شيء ، فإنه يدل على تكاملية الفكر المعاصر حيث يصب كل إبداع في خدمة كل إبداع . فمن الفلسفة إلى النقد إلى العلوم . . . ومن الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل . . . هكذا يبني العالم الحديث حضارته .

ولقد كانت التجربة النقدية عند « ريشار » تتطور بتطور قمّله لألوان الفلسفات والمناهج الحديثة . فالنقد هنا يكمل الفلسفة ويواكبها . وهذه هي إحدى الدروس التي ينبغي أن نستفيد منها في نقدنا العربي المعاصر . فكل نقد لا يستند إلى جدار الفلسفة المتين ، هو نقد يهتز لأول هبة وريح .

• - هكذا بدأنا دراستنا بتحديد مصادر النقد الريشاري ، وحاولنا عرضها بشكل مبسط قدر الإمكان ودون أن يسيء ذلك إلى عمق المفاهيم الفلسفية . ولقد كان « باشلار » و« سارتر » و« هوسرل » موضوع الأهمية الكبرى في مقدمة البحث ، دون أن تغفل التيار النقدي الذي حمل معه « ريشار » إلى قمة النقد الموضوعي في فرنسا .

وعلى الرغم من أن « التحليل النفسي الفرويدية » يشكل أحد المصادر الأساسية للنقد الريشاري ، فلقد قررنا تأجيل الخوض فيه إلى الفصل الذي سميناه بـ « نقد المنهج الموضوعي » .

• - وفي الفصل الأول - بعد المقدمة - باشرنا بدراسة النقد الريشاري لا من خلال توزيع الدراسة إلى فصول ، وإنما من خلال توزيعها إلى مفاهيم .

وحلحنا في البداية مفهوم « الموضوع » باعتباره المفهوم المركزي عند « ريشار » ، ثم درسنا مفاهيم المعنى والحسية والخيال والعلاقة والتجانس والدال والمبدول وشكل المضمون والبنية والعمق والمشروع والقصدية والوعي والمحاكاة .

ولقد كانت هذه الدراسة المفهومية شاقّة للغاية ، حيث توجب علينا أن نعود إلى الثورات الشاردة في كتب « ريشار » ونجميعها في مفاهيم ، ثم توجب علينا تحديد هذه المفاهيم ومناقشتها لكي تأخذ أبعادها المطلوبة .

ولعلنا ندرك الآن أن كلمة « المنهج » ليست كلمة سهلة إلى هذا الحد الذي تجري فيه على بعض الأفواه والأقلام . فالمنهج ليس طريقة في التوبيع والتصنيف وحسب ، ولكنه طريقة في التفكير والتحليل .

• - وفي الفصل الثاني قلّنا ترجمنا للدراسة النقدية التي كتبها « ريشار » عن الشاعر الفرنسي « بول إلوار » . وذكرنا في حينه أننا فضلنا أن نترك « ريشار » يقدم نفسه بنفسه .

ولقد وقع اختيارنا على هذه الدراسة لأنها تتوسط التجربة النقدية عند « ريشار » من الناحية الزمنية ومن ناحية النضوج النقدي . فلقد كتب « ريشار » دراسته هذه إلى جانب عشر دراسات أخرى نشرها جميعاً في عام 1966 . فهذه الدراسة ليست مجهرية ، ولكنها تقتضي العلامات البارزة في شعر « إلوار » كما ترسم شبكة العلاقات بين موضوعاته الشعرية .

• - وأما الفصل الثالث فقد كان بعنوان « نقد المنهج الموضوعي » . وقسمنا هذا الفصل إلى ثلاث فقرات :

1 - في الأولى حلّحنا العلاقة بين « الموضوعية » و« التحليل النفسي » . ولقد تطلب هذا الأمر أن نعود إلى كتب « فرويد » . وإلى المعاليم المختصة من أجل القبض على مفاتيح التحليل النفسي . وتمثلت هذه المفاتيح بالمصطلحات البارزة التي قلّعناها ومثلنا لها بما يخفف عن القارئ جهد العودة إليها في مصادرها الأصلية . وكان من هذه المصطلحات مصطلح « الوعي » و« اللاوعي » و« ما قبل الوعي » و« الكبت » و« التكيف » و« القلب » و« الهوام » و« التحضيرات الأولية » و« التحضيرات الثانوية » . ونحن نعتقد أن القبض على هذه المصطلحات المفاهيم يزيد القارئ بخطوة

مبدئياً في طريق فهم التحليل النفسي .

وأرجو من القارئ الكريم أن يعذرني إذا أشرت إلى تلك العلاقة القديمة ببني وبين التحليل النفسي والتي أتاحت لي دراساتي الحالية أن أجدها . ففي فترة السبعينيات عندما كنت أحضر رسالة الدكتوراه في جامعة السوربون ، خصّصت جزءاً من وقتي لدراسة علم اللغة العام «Linguistique générale» في الجامعة نفسها . وبعد أنجزت شهادة «الليسانس» في هذا الاختصاص أكملت دراسة الماجستير «Maîtrise» وكان من المقررات الأساسية في تلك المرحلة مقرر بعنوان «علم الدلالة والتحليل النفسي» . ولقد أتاح لي هذا المقرر فرصة الاطلاع الواسع على الفرويدية منذ ذلك العهد .

2- وفي الفقرة الثانية ، حدّدنا العلاقة بين «المنهج الموضوعي» و«الموضوعية البنوية» ، ورسّمنا المناطق التي تتداخل فيها جغرافية المنهجين . فلقد ميّزنا النقد «الموضوعي» من خلال اختلافه واتفاقه مع منهجنا «الموضوعية البنوية» وعرفنا القارئ على الأفاق التي ينفّث عليها المنهجان .

3- وكان لا بدّ في الفقرة الثالثة من أن نحدّد العلاقة بين «المنهج الموضوعي» و«المنهج البنوي» . فكثيرٌ من نقاد الأدب يحاولون التقرب من البنوية «ولكن البنوية تستعصي عليهم . فكان أن أوضحنا مرّة ذلك معتمدين على آراء أهم أقطابها وفي طليعتهم «كلود ليفي شتروس» . ولم نتوسع كثيراً في الحديث عن البنوية ، لأننا نطمح إلى إفراغ كتاب مستقل لها . ولكننا استطعنا - مع ذلك - أن نبين الجوانب التي تخص علاقة الموضوعية بالبنوية مدّاً وجزراً .

ولما كانت البنوية الابن الشرعي لعلم اللغة العام ، فإن معرفة «ريشار» بها كانت تتعمق من خلال تعمق معرفته بعلم اللغة العام . وعلى الرغم من أن «ريشار» لم يذهب في يومٍ من الأيام إلى الادعاء بأنه ناقدٌ بنيوي ، فإنه كان يستخدم المصطلحات البنوية . ومن هنا كانت ضرورة المقابلة بين المنهجين .

- ومن ثمّ كانت الخاتمة التي أردناها لمحةً خاطفةً على طريق الرحلة الطويلة .

- وفي النهاية تأتي المكتبة خزانةً صغيرةً للمراجع التي أحلّنا إليها في وسط الدراسة . فمكتبتنا الصغيرة لا تحتوي إلا على الكتب التي عدنا إليها وتمثلنا بها في حواشي الكتاب .

وإذا كان لا بد من كلمة نقولها في النهاية ، فلتكن أننا نأمل في أن تكون دراستنا قرصاً من الشهد يغني به الطالبون .
والله من وراء القصد

المكتبة^(١)

* المراجع الفرنسية :

1 - الكتب :

Bachelard (Gaston):

- «La philosophie du non», éd. P.U.F. Paris, 1973, 6ème édition.
- «L'eau et les rêves», éd. José Corti, Paris, 1942.
- «L'air et les songes», éd. J. Corti, 1943.
- «Psychanalyse du feu», éd. Gallimard, Paris, 1938.

Barthes (Roland):

- «Michelet par lui-même», éd. Seuil, coll. écrivains de toujours, Paris, 1973.
- «S/Z», éd. Seuil, coll. Points, Paris, 1970.

Béguin (Albert):

- «L'âme romantique et le rêve», éd. des cahiers du sud, Marseille, 1937.

Bréhier (Emile):

- «Histoire de la philosophie», éd. P.U.F., 3ème tome, 1983.

Burgos (Jean):

- «La thématique d'Apollinaire, lapidaire; herbier; bestier», colloque Apollinaire de Varsovie, 1968.

Caminade (Pierre):

- «Image et Métaphore», éd. Bordas, Paris, 1970.

Caratini (Roger):

- «La philosophie», éd. Seghers, 2 tomes, Paris, 1984.

Clancier (Anne):

- «Psychanalyse et Critique littéraire», éd. Nouvelle recherche, coll. privat, Toulouse, 1973.

1 - لا تضم مكتبتنا إلا العناوين التي وردت في هوامش البحث .

Faure (Elie):

— «Histoire de l'art», 6d. Livre de poche, Paris, 1976.

Fayolle (Roger):

— «La Critique», 6d. Armand colin, coll. U., Paris, 1978.

Frazer (James George):

— «Le rameau d'or», Traduction française, éd. Robert Laffont, Paris, 1983.

Freud (Sigmund):

— «Etudes sur l'hystérie», en Collaboration avec J. Breuer, 6d. P.U.F., 4ème édition, Paris, 1974.

— «L'interprétation des rêves», éd. P.U.F., Paris, 1976.

— «Introduction à la psychanalyse», éd. P.B.P. Paris, 1975.

— «Le rêve et son interprétation», éd. Gallimard, Coll. idées, Paris, 1977.

Garnier (Pierre):

— «Goethe», traduction française, éd. Seghers, Paris, 1960.

Genette (Gérard):

— «Figure I», 6d. Seuil, Paris, 1966.

Ginestier (Paul):

— «Pour connaître la pensée de Bachelard», 6d. Bordas, Paris, 1968.

Grateloup (Léon Louis):

— «Les philosophes de platon à Sartre», 6d. Hachette, Paris, 1985.

Graves (Robert):

— «Les mythes grecs», éd. Payard, Paris, 1967, traduction française par «Mounir Hafez».

Guiomar (Michel):

— «Inconscient et imaginaire dans le grand Meulnes», éd. J. Corti, Paris, 1964.

Hjelmslev (Louis):

— «Essais linguistiques», Traduction française, éd. Minuit, Paris, 1971.

Husserl (Edmond):

— «Expérience et Jugement», P.U.F., coll. Epiméthée, Paris, 1970, traduction française par D. Souche.

— «Philosophie Première», P.U.F., coll. Epiméthée, Paris, 1970, traduction française par «Arion- L. Kelkel».

Lévi-Strauss (Claude):

— «Anthropologie structurale», éd. Plon, Paris, 1973.

Lyotard (J. François)

— «La Phénoménologie», éd. P.U.F., coll. que sais-je? Paris, 1976.

Mansuy (Michel):

— «Etudes sur l'imagination de la vie», éd. J. Corti, 1970.

Martinet (André):

— «La Linguistique synchronique», éd. P.U.F. Paris, 1974.

Mougin (George):

— «La linguistique du XXème siècle», éd. P.U.F. Paris, 1972.

Nietzsche (Friedrich):

— «La naissance de la tragédie», éd. Gallimard, Paris, 1977, Traduction française par M. Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et J.-Luc Nancy.

Ouvrage collectif:

— «Les chemins actuels de la critique», éd. Union générale des éditions, coll. 10/18, Paris, 1968.

Foulet (George):

— «Les métamorphoses du cercle», éd. Flammarion, Paris, 1979.

— «Etudes sur le temps humain», éd. Plon, Paris, 1948-1968.

— «La conscience critique», éd. J. Corti, Paris, 1971.

Propp (Valdimir):

— «Morphologie du conte», éd. Poétique/Seuil, coll. point, 1965 et 1970.

— traduction française par T. Todorov, M. Derrida et C. Kahn.

Proust (Marcel):

— «A la recherche du temps perdu», éd. La pléiade, Paris, 1971.

Raymond (Marcel):

— «De Baudelaire au Surréalisme», éd. J. Corti, Paris, 1933.

Richard (Jean-Pierre):

— «Etudes sur le romantisme», éd. Seuil, Paris, 1970.

— «Littérature et sensation», éd. Seuil, Paris, 1954.

— «Microlecture», éd. Seuil, coll. Poétique, Paris, 1979.

— «Ofratème», radio française, sans date.

— «Onze études sur la poésie moderne», éd. Seuil, Paris, 1964.

— «Paysage de Chateaubriand», éd. Seuil, Paris, 1967.

— «Pages Paysages: Microlecture II», éd. Seuil, coll. poétique, Paris, 1984.

— «Poésie et profondeur», éd. Seuil, Paris, 1955.

— «Proust et le monde sensible», éd. Seuil, coll. poétique, Paris, 1974.

- «Séminaire consacré à l'approche thématique et donné le 25- 2- 1976 à l'université de Vincenne...»
- «Stendhal et Flaubert», éd. Seuil, coll. Points, 1970.
- «L'Univers imaginaire de Mallarmé», éd. Seuil, 1961.

Rivaud (Albert):

- «Histoire de la philosophie», éd. P.U.F. , Paris, 1960.

Rousset (Jean):

- «Forme et signification», éd. J. Corti, 1962.

Sartre (Jean - Paul):

- «L'être et le néant», éd. Gallimard, coll. tel, Paris, 1943.
- «Baudelaire», éd. Gallimard, coll. idées, 1963.
- «Question de méthode», éd. 1957.

Starobinski (Jean):

- «L'œil vivant», éd. Gallimard, Paris, 1961.
- «L'œil vivant: la relation critique», éd. Gallimard, 1970.
- «J.J. Rousseau: la transparence et l'obstacle», éd. Gallimard, 1971.

Weber (J. Paul):

- «Néo critique et paléocritique ou contre picard», éd. J.J. Pauvert, Paris, 1966.

2 - المعاجم والموسوعات :

- «Dictionnaire de linguistique», éd. Larousse, Paris, 1973.
- «Dictionnaire des symboles», (Jean Chevalier et Alain Gheerbrant) éd. Seghers et éd. Jupiter, Paris, 1973-1974.
- «Grand dictionnaire encyclopédique», éd. Larousse, Paris, 1982-1985.
- «Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage», éd. Seuil, 1972, T. Todorov et O. Ducrot.
- «Vocabulaire technique et critique de la Philosophie», (André Lalande), éd. P.U.F. Paris, 1950.
- «Vocabulaire de la psychanalyse», (Laplanche et Pontalis), éd. P.U.F, 6ème édition, Paris, 1978.

المراجع العربية

- ابن منظور (جمال الدين) : « لسان العرب » - دار صادر ودار بيروت - بيروت - 1968
- إسماعيل (عز الدين) : « الشعر العربي المعاصر : قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية » - دار العودة ودار الثقافة - بيروت - الطبعة الثانية - 1972 .
- بدوي (عبد الرحمن) : « الوجود والعلم » - مترجم عن الفرنسية - دار الآداب - بيروت - 1966 .
- الجرجاني (عبد القاهر) : « دلائل الإعجاز في علم المعاني » - دار المعرفة - بيروت - . 1982 تحقيق السيد محمد رشيد رضا .
- حسن (عبد الكريم) : « الموضوعية النبوية : دراسة في شعر السياب » - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت - 1983 .
- « عناية ؟ أم محالة ؟ » مجلة الفكر العربي المعاصر - بيروت - باريس - 1988 - العدد المزدوج - «54-55» .
- « خليف (يوسف) : « ذو الرمة : شاعر الحب والصحراء » - مطبعة دار المعارف بمصر - 1970 .
- زكريا (فؤاد) : « النقد الفني : دراسة جمالية وفلسفية » - مترجم عن الإنكليزية - مطبعة جامعة عين شمس - القاهرة 1974 .
- شريم (جوزيف) : مجلة الفكر العربي المعاصر - العدد (23) بيروت - مركز الإنماء القومي .
- صالح (هاشم) : مجلة الفكر العربي المعاصر - العدد (40) - بيروت - مركز الإنماء القومي .
- العروبي (عبد الله) : « الإيديولوجية العربية المعاصرة » - الطبعة الرابعة - دار الحقيقة - بيروت 1981 .
- « مفهوم الإيديولوجيا » - دار التنوير - بيروت - 1983 .

الفهرس

الصفحة

الموضوع

7	مقدمة - مصادر النقد الموضوعي
37	الفصل الأول : مفاهيم النقد الموضوعي
37	مفهوم « الموضوع »
45	مفهوم « المعنى »
53	مفهوم « الحسية »
61	مفهوم « الخيال »
67	مفهوم « العلاقة »
71	مفهوم « التجانس »
78	بين « الدال والمدلول »
81	مفهوم « شكل المضمون »
85	مفهوم « البنية »
90	مفهوم « العمق »
94	بين « المشروع » و« القصصية » و« الوحي »
99	مفهوم « المحالة »
105	الفصل الثاني : « بول إوار » : دراسة تطبيقية مترجمة -
148	الفصل الثالث : نقد « المنهج الموضوعي »
148	1- بين « الموضوعية » و« التحليل النفسي »
158	2- بين « الموضوعية » و« الموضوعية البنوية »
162	3- بين « الموضوعية » و« البنوية »
168	الخلاصة
171	المكتبة

